LUIS GARCÍA MONTERO

Un lector llamado Federico García Lorca

«Si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle
no pediría un pan; pediría medio pan y un libro.»
FEDERICO GARCÍA LORCA

taurus

LUIS GARCÍA MONTERO

Un lector llamado Federico García Lorca

«Si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle
no pediría un pan; pediría medio pan y un libro.»
FEDERICO GARCÍA LORCA

taurus

Luis García Montero

Un lector llamado Federico García Lorca

TAURUS

PENSAMIENTO

SÍGUENOS EN

megustaleer

@Ebooks

@megustaleer

@megustaleer

Penguin Random House Grupo Editorial

El mundo de ayer

Quizá dentro de cincuenta años sea difícil entender que hubo un tiempo en el que algunas personas se pasaban la vida leyendo. Seguro que los libros no habrán desaparecido, pero es posible que no se alcance a comprender hasta qué punto la lectura podía formar parte de la identidad de los lectores. Buscar la propia definición personal es el requisito más importante para componer o recomponer un ámbito de socialización. Cuando se impongan de manera definitiva las dinámicas sociales que empezaron a extenderse como una red al final del siglo XX, tal vez resulte muy raro pensar en individuos que aprendieron con un libro en sus manos a saber algo sobre su *yo* y su *nosotros*. Sentir es el verbo en el que se fundan las sociedades.

Hoy en día ya es un ejercicio de buena voluntad pensar que la lectura ocupa el lugar de confianza que le asignó la modernidad en el futuro de las sociedades democráticas. El contrato pedagógico, ciudadanos educados en la razón para conformar una sociedad feliz, fue devorado por las mismas inercias que negaron los deseos de una economía justa. Siento decirlo, pero pienso que el menosprecio del libro y la lectura no habla solo de un cambio de época en la educación, sino de esta inercia que devora lo mejor de los sueños democráticos, igual que un tumor devora el cuerpo del que nace y del que depende.

Pero hubo un tiempo en el que la defensa de la lectura no suponía una voluntariosa apuesta de las convicciones frente al pesimismo. Hubo un tiempo en el que hasta la melancolía de los libros ocultaba una raíz de optimismo. El orgullo de decir *yo* de un modo consciente encontraba argumentos imprescindibles en las páginas de algunos autores elegidos, seres amados que componían con palabras el espejo en el que mirarnos.

Decir *yo* siempre ha sido un asunto complicado cuando se toma en serio la palabra *yo*. Y tomarse en serio la palabra *yo* es la mejor forma de tomar en serio las palabras, todas las palabras. Decimos *yo* y ponemos en juego lo que pensamos ser, lo que fuimos y ya no somos, lo que pudimos ser y nunca fuimos, lo que queremos ser o lo que seremos sin saberlo. Es un verdadero abanico, un desplegable que no tiene fin cuando sitúa la identidad en los laberintos del tiempo. Convertirnos en un espacio, en un *yo* y en un *nosotros*, nos obliga de manera inmediata a ser tiempo. Meditar sobre esto fue la tarea a la que se dedicó Federico García Lorca como lector y como escritor en una época en la que los libros eran un ámbito propicio para negociar con la experiencia y definir la propia identidad:

> Entre los juncos y la baja tarde,
> ¡qué raro que me llame Federico!

Este ensayo no es un alegato trasnochado en defensa de la lectura y la filología, sino una confesión personal: pertenezco a un tiempo y a una experiencia, soy lo que soy por los libros que he leído. Creo que me engañaría si pensase que los argumentos sobre el futuro tienen todavía más autoridad en mis convicciones que los recuerdos. Conocí a Federico García Lorca al final de los años sesenta, en la casa de mis padres, sobre la estantería de madera noble que llenaba una de las paredes del salón destinado a las visitas. Como formábamos una familia de muchos hijos y muchas diabluras, mis padres reservaban un salón de dos habitaciones para salvarlo de las guerras cotidianas. La puerta cerrada al extremo de un pasillo, los muebles distinguidos, las alfombras, el silencio, conformaban un orden al mismo tiempo familiar y sagrado. Allí encontré el volumen de *Obras completas* de Federico García Lorca publicado por la editorial Aguilar en 1954.

Mi dedicación a la literatura quizá se deba a esta experiencia doméstica y adolescente, sin dioses, pero sagrada. Recuerdo incluso el descubrimiento de las canciones de Federico García Lorca con la fuerza de una sensación física. Como entrar en el agua del mar o de un río, las palabras me llamaban a una realidad distinta en la que poco a poco iba hundiéndome. Ahora recuerdo también la sensación de que ese tiempo en el que me sumergía era dorado porque lo pintaba el color de los limones.

La filología se consolidó como ejercicio humanista por respeto a la libertad de los individuos. Se fijaban manuscritos, se buscaba la verdad de los textos antiguos para conocer una experiencia humana única, para atestiguar su paso por la historia, su huella particular, irrepetible, más allá de dogmas y de iglesias. Libertad de escribir, libertad de leer y ser leído. Quien asume desde este punto de vista la tarea filológica piensa en su trabajo como una manera de participar en la emancipación humana a través del conocimiento.

Ya que el hecho literario es un suceso compartido entre un autor y un lector, está más que justificado el deseo de descubrir una experiencia personal, una biografía, a través de las lecturas. Y, si se trata de un autor, es inevitable que surja una lógica de unidad nutritiva. Adquiere sentido literario la afirmación de que somos aquello que hemos leído. Nuestros autores, al mismo tiempo, serán lo que hagamos con ellos o de ellos.

Me he acercado a los libros que leyó Federico García Lorca para entender mejor los motivos de su escritura y el equipaje de su formación literaria. Desde que oyó por primera vez a su madre leer en alto a Victor Hugo hasta que encontró una voz sazonada con las *Suites* y el *Poema del cante jondo,* el joven escritor fue buscándose, preguntándose por sus palabras como un modo de entender su propia identidad, las relaciones de su *yo* con el mundo en el que vivía. Como es lógico, los libros y los autores que fue habitando le ayudaron a situar los conflictos de su intimidad. Junto al azar de lo que cae en las manos por obra de los amigos y de la época, la búsqueda precisa de una literatura tiene que ver con la intimidad, esa parte de la historia encarnada en los secretos de un *yo.* La homosexualidad, con su condición inevitable y los sentimientos de culpa lógicos en una sociedad represiva, fue un factor clave en la formación de Federico García Lorca.

El proceso tuvo dos ejes: primero, encontrar en la cultura prestigiosa la legitimación de unos sentimientos difíciles de asumir en la vida cotidiana; y, segundo, buscar en las tradiciones literarias aquellos caminos que sirviesen para recobrar el orgullo de los márgenes y para aprender a callar o a decir «el no decir» dentro de la lógica de un secreto compartido.

Tal vez Fernando de los Ríos no se diese cuenta del significado amplio que tenía el hecho de prestarle a su joven amigo los *Diálogos* de Platón. Pero además de un acercamiento a la gran filosofía, García Lorca pudo leer su deseo y escribir una de sus primeras prosas sobre la homosexualidad

amparado por la tradición culta. Esa misma justificación la encontró también al desplazar a la mitología clásica relaciones y abrazos que no se atenían a la estricta moral católica.

Si la homosexualidad representaba una perspectiva heterodoxa, el camino idóneo para escribir en la disidencia estaba configurado por la estirpe romántica. Los datos biográficos no pasan por sí mismos a la literatura, necesitan primero elaborarse en unos códigos culturales. Las figuras perseguidas por la norma, los individuos malditos en las costumbres dominadas por el utilitarismo, consiguieron acomodo en el dolor cantado y gritado por el Romanticismo. El orgullo de los márgenes pudo fundarse cuando los sueños de la modernidad entraron en crisis, el contrato social evidenció sus quiebras y nació la cultura del *yo* enfrentado al sistema, o de la dignidad del sujeto opuesto a una realidad indigna. La leyenda del maldito vino a desembocar pronto en una batalla interior, una subjetividad escindida, porque declarar el fracaso de la realidad suponía aceptar también el fracaso de una parte de *nosotros,* esa zona del *yo* manchada por el ámbito público. Eso tuvo una importancia decisiva para la literatura ya que el lenguaje es un bien social, un espacio de comunicación aprendido en el mundo exterior por el individuo. Declarar el fracaso de la sociedad significaba asumir el fracaso del lenguaje, sus peligros, su contacto con la mentira. Surgió entonces el deseo de depurar, de sugerir, de huir de la elocuencia. El simbolismo fue el estilo apropiado de los que querían decir «el no decir».

Por eso las grandes exclamaciones románticas derivaron hacia los cuidados simbolistas. Se trataba de combatir la retórica social con un murmullo íntimo y en relación con lo no dicho, con el matiz de lo insinuado. Es lo que García Lorca llamó «la ciencia del silencio» en uno de sus primeros poemas.

Si la lectura de Hesíodo, Platón o Shakespeare le sirvió al poeta para establecer la dinámica de sus conflictos en el escenario de la alta cultura, la apuesta por Ibsen, Maeterlinck y Verlaine le permitió, además, adentrarse en el mundo simbólico y en el poder de lo callado. Estas lecturas, como las de Oscar Wilde, Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, facilitaron un diálogo íntimo en el que Federico García Lorca encontró su sentido a la hora de escribir. El joven habitó sus libros para negociar consigo mismo y con el mundo su propia identidad.

Pero antes de hacer inventario de estas referencias culturales decisivas, resultaba conveniente reivindicar la personalidad de García Lorca como un autor leído y culto. Sigue manteniéndose con frecuencia la leyenda del poeta instintivo, inspirado por la voz de la tierra, que transmite una verdad anterior a sí mismo. Esto no ocurre ya entre los estudiosos, pero sí tiende a repetirse en las conversaciones más comunes, efluvios simpáticos que prefieren dar valor a la espontaneidad natural antes que a la formación y al trabajo. Frente a este tipo de sublimaciones es conveniente ponerse a la defensiva. La versión idealizada de la mujer ha servido para convertirla en ángel del hogar y para cerrarle las puertas de los despachos en los que se decide la vida pública. La exaltación del poeta ingenuo esconde una misma lógica, una alabanza envenenada que le resta valor al significado de la poesía, a la necesidad profunda del saber humano que se pregunta en cada momento qué dice en realidad cuando pronuncia la palabra *yo* o la palabra *nosotros*. García Lorca fue un autor culto, buscó con pasión los libros que le ayudaron a ser dueño de su voz.

Este ensayo pretende acercarse a la verdad de Federico García Lorca a través de esos libros. Nuestros ojos de lectores imaginarán los ojos de García Lorca al leer a Shakespeare o a Wilde, a Rubén Darío o a Unamuno. Este ensayo quiere también recordar un tiempo en el que la lectura era un ámbito importante de socialización para gente convencida de que la pedagogía, el esfuerzo educativo y las ambiciones culturales trazaban los mejores caminos para lograr sociedades justas y civilizadas. La cultura como remedio para las manchas públicas y privadas de la sociedad. Pero eso, claro está, implicaba también preguntarse por la cultura. ¿De qué se estaba hablando cuando se hablaba de cultura? ¿Qué libros había que leer?

Hace cien años, Federico García Lorca conoció a Antonio Machado en un instituto de Baeza. Hace ochenta años, Federico García Lorca fue ejecutado en Granada por representar los valores contrarios a los que quería imponer el golpe de Estado de 1936. En estas páginas se funde el sueño republicano de un poeta en el primer tercio del siglo pasado con el deslumbramiento de un adolescente que descubrió la poesía en la Granada franquista de los años sesenta. Este sentimiento agradecido tiene también más de confesión personal que de alegato hacia el futuro. Sospecho que dentro de cincuenta años será difícil entender que hubo un tiempo en el que algunas personas

asumían la memoria como parte imprescindible de su identidad. Las herencias humanas: un tiempo vivido y leído fuera de la lógica del usar y tirar.

Madrid, 10 de enero de 2016

Federico García Lorca, lector

El mejor homenaje a la literatura y los libros es la biografía de un lector.

¿Qué es un lector? En cuanto nos decidimos a pensar las posibles respuestas, surge la necesidad de matizar el significado de la lectura, la acción de la persona que abre un libro y pone los ojos sobre sus páginas. Después de todo lo que se ha escrito sobre el asunto, después de tantos consejos, dogmas, teorías, catecismo sobre el arte de leer, hogueras, censuras y hermosas declaraciones, quizá lo más conveniente sea huir de la rotundidad en las ideas y limitarse a ordenar el equipaje personal, la ropa y las cosas de aseo que cada uno necesita para el camino particular que se va a recorrer.

Pedro Salinas escribió un famoso ensayo titulado «Defensa de la lectura» (1948) en el que encuentro dos cosas sencillas que me hacen falta aquí. En primer lugar, una distinción entre *leedores* y *lectores*. Sin ningún deseo de defender criterios particulares de valoración, Salinas constata la diferencia entre el *leedor* y el *lector*. El primero resbala con prisas sobre un libro para solucionar la urgencia de prepararse un examen, una clase, una inversión en bolsa o la vanidad de estar a la última en las noticias y los títulos. El segundo lee por amor al libro, a un libro cada vez, y solo desea compartir con él unas horas.

La otra cosa que necesitamos meter en el equipaje de este estudio es la idea de *educar para leer y leer para educar*. Produce una sonrisa triste descubrir la preocupación de Salinas en 1948 sobre el desprestigio social de la educación y el imperio de otros ámbitos como el ingenio superficial o la norma deportiva de la competición y el triunfo rápido. Las cosas pueden empeorar siempre. Ahora incluso da vergüenza repetir que la educación es un valor necesario para mejorar la sociedad, una frase que suena a hueca después de tanta declaración oficial impudorosa.

Pero si queremos hacernos una idea de la manera en la que Federico García Lorca vivió su experiencia como lector es necesario regresar a una tradición cultural convencida de la importancia de la educación y de la lectura como ejercicio decisivo en ella. No se trataba solo de informarse o de mejorar el futuro de una sociedad retrasada, sino también de crecer por dentro, de formarse, de encontrar caminos de realización personal.

García Lorca fue un lector apasionado y un defensor de los libros porque los consideraba importantes para el bien público y para la comprensión de los conflictos más íntimos. En la «Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros» (1931), hablaba desde el más profundo convencimiento cuando decía cosas como esta: «¡Libros!, ¡libros! He aquí una palabra mágica que equivale a decir: *amor, amor,* y que debían los pueblos pedir como piden pan o como anhelan la lluvia para sus sementeras» (III, 204)[1]. O como esta:

> Ya ha dicho el gran Menéndez Pidal, uno de los sabios más verdaderos de Europa, que el lema de la República debe ser: *Cultura*. Cultura, porque solo a través de ella se pueden resolver los problemas en que hoy se debate el pueblo lleno de fe, pero falto de luz (III, 204).

O también ideas como esta:

> Ya lo dijo el sagacísimo Voltaire: Todo el mundo civilizado se gobierna por unos cuantos libros: la Biblia, el Corán, las obras de Confucio y de Zoroastro. Y el alma y el cuerpo, la salud, la libertad y la hacienda se supeditan y dependen de aquellas grandes obras. Y yo añado: todo viene de los libros. La Revolución francesa sale de la *Enciclopedia* y de los libros de Rousseau, y todos los movimientos actuales societarios comunistas y socialistas arrancan de un gran libro; de *El capital,* de Carlos Marx (III, 205).

García Lorca leía, regalaba libros, comentaba en sus cartas algunas lecturas como acontecimientos personales, mezclaba sus sentimientos con el nombre de sus escritores más admirados. Era, además, muy consciente de las herencias literarias cuando tomaba decisiones sobre su propia obra o su identidad personal. Los libros habitaban la mesa de trabajo y la mesilla de noche. Desde muy joven supo que no podía separar su identidad artística y su identidad personal. Fue, desde luego, un lector y estuvo muy alejado de la figura que Pedro Salinas define como *leedor*.

A pesar de esta complicidad con los libros, se ha presentado con alguna frecuencia a Federico García Lorca como un poeta dominado por las fuerzas de su instinto, una cultura de la sangre en contacto con la naturaleza

y sin formación ninguna. El retrato del buen salvaje ha pretendido ajustar la personalidad del poeta a la mitología romántica de la fatalidad irracional. La identificación de lo verdadero con lo espontáneo suele provocar regalos envenenados. La mitología del poeta que responde a una fuerza natural y poco trabajada desconoce los procesos de creación y, en cualquier caso, confunde de manera peligrosa la verdad con el analfabetismo. No están los tiempos para convertir la incultura en un elogio. Esto es una trampa, un falso dibujo que, en el caso de García Lorca, confunde el contenido y los aires calculados de una parte de su obra con su realidad como escritor.

Andrés Soria Olmedo (1995) señaló que este tópico tuvo su inicio en unas palabras de José Fernández-Montesinos, un filólogo amigo de juventud del poeta. Al escribir en 1927 un acercamiento a la poesía española, Fernández-Montesinos trazó un retrato típico de la musa, el autor inocente y genial. Destacó el mérito del talento sin esfuerzo con la confianza de quien lo había visto crecer y lo había ayudado a formarse. Sin apenas leer libros, con pocos consejos y muy buen oído, era poseedor de un mundo poético de alto valor. Las irregularidades previsibles carecían de importancia junto a las sorpresas que siempre acumulaban sus poemas[2].

Desde el punto de vista del amigo filólogo, García Lorca aclaraba de un modo natural el complicado laboratorio de los jóvenes poetas de los años veinte. La poesía ultraísta, que pretendía superar el sentimentalismo con elaboraciones conceptuales a veces muy complejas, encontraba el contrapunto de una genialidad no pensada, sin cálculos ni trampas.

Esta imagen milagrosa de la sabiduría instintiva pudo verse favorecida, además, por la fama de mal estudiante que cobró García Lorca en la Universidad de Granada. Era lógico que un coleccionista de suspensos y convocatorias no aprovechadas acabase por representar la parte menos académica de una generación de poetas-profesores tan distinguidos como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, todos ellos dedicados al estudio y la enseñanza de la literatura. Lo que en José Fernández-Montesinos era sorpresa, en otros amigos mayores como Antonio Gallego Burín llegó a rozar la incredulidad en un primer momento. El joven divertido, sensible, afeminado, mucho más vitalista que académico, sin disciplina en las aulas universitarias, había empezado de pronto a escribir con una extraña calidad que bien podía entenderse como un milagro. En una carta de mayo de 1919, Gallego Burín (1986) se dirige a

Melchor Fernández Almagro para comentar un viaje de Marquina a Granada: «Una tarde estuvimos en casa de Federico, que nos leyó *cosas suyas,* esas admirables cosas que puedes creer no me resigno a convencerme que las haga él. ¡Ah, esta dualidad de personalidades! Si pudiera ser efectiva [...]» (p. 160). La historia está llena de sobresaltos, a veces da más sorpresas que un poema de vanguardia. Gallego Burín, nombrado alcalde de Granada después de la feroz Guerra Civil que le costó la vida a García Lorca, había sido una referencia y un amigo cercano en los primeros pasos literarios del poeta. Cosas de la historia. Cuando se conocen los finales, el sol de los principios se nubla de manera inevitable.

Dejando a un lado la mitología romántica, los paternalismos y los posibles prejuicios, conviene saber que García Lorca no leyó pocos libros y no tuvo una escasa formación literaria. Su propia obra, sus cartas y el recuerdo de muchos amigos demuestran lo contrario. En realidad fue un asiduo visitante de bibliotecas y librerías. Uno de sus primeros cómplices en la literatura, el periodista José Mora Guarnido, escribió un libro de recuerdos titulado *Federico García Lorca y su mundo* (1958). Quiso dibujar un término intermedio para el joven amigo que no era «ni un *tragalibros,* ni un despreocupado improvisador sobre los temas que su empeño abarcaba» (p. 141). Pero la imagen que queda se acerca más al *tragalibros* que al improvisador. Mora destaca, por ejemplo, la importancia que tuvieron en la formación del poeta la biblioteca privada de Francisco Soriano Lapresa, una verdadera guía en la tertulia de El Rinconcillo en el café Alameda, y la biblioteca de la Universidad de Granada. El amigo de juventud nos recuerda también que, cuando empezó a viajar a Madrid, Federico no solo prestó atención a las novedades que circulaban por la corte literaria, sino que también utilizó con asiduidad la biblioteca del Ateneo y visitó las librerías de la ciudad[3].

Pepín Bello, compañero en la Residencia de Estudiantes, hablaba de un Federico que

> [...] lo había leído todo. No sé si se lo había imbuido Dios, pero lo había leído todo, y eso que nunca fue un beato con libros, nunca fue bibliófilo y su biblioteca era más bien escasa [...]. Lo recuerdo yendo y viniendo a la excelente biblioteca que teníamos en la Residencia, con aquellos tomazos inacabables de las obras completas de Lope de Vega o de Calderón[4].

El famoso Pepín Bello, amigo íntimo del grupo formado por Dalí, Buñuel y García Lorca, roza la leyenda al referirse a un saber *imbuido por Dios,* pero luego cambia de dirección, atiende a sus propios recuerdos y lo presenta volcado en los tomazos inacabables de los clásicos. Y es que el niño campesino que fue Lorca había nacido con un libro bajo el brazo. Su educación se consolidó dentro de la burguesía acomodada granadina, con una madre que había sido maestra y una familia de origen rural que identificó pronto los libros y los estudios universitarios con un camino de formación y ascenso social para sus hijos. Al final de la adolescencia, el muchacho de Fuente Vaqueros buscó su destino dentro de una minoría cultural de jóvenes granadinos reformistas, bien estudiada por Andrés Soria Olmedo en su libro *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca* (2004). Al grupo se incorporó también el magisterio de Manuel de Falla, con lecciones estéticas que desbordaron el campo de la música. Siguiendo la apuesta de Ortega y Gasset, los amigos quisieron participar en la modernización de España desde la provincia, aunque muchos de ellos no desaprovecharon la ocasión de trasladarse a Madrid o a otras ciudades del mundo. Convertidas sus relaciones personales en contexto cultural, fraguaron iniciativas, intercambiaron libros, proyectaron revistas, indagaron en la música, organizaron homenajes, impulsaron críticas y cultivaron un ámbito propicio para que se formara y madurase la voz del poeta[5].

En *Federico y su mundo* (1980), Francisco García Lorca hizo un valioso ejercicio de memoria. La educación literaria de su hermano germinó al mismo tiempo en la atmósfera de lectura del grupo de amigos y en la predisposición familiar. Conviene citar unas frases que dibujan bien aquel horizonte juvenil:

> El lado lírico de Soriano resbalaba hacia los *Nocturnos* de Chopin, las notas cristalinas de Debussy, los jardines lejanos de Juan Ramón, con todo su sensualismo sentimental. Nos inició en las lecturas de Francis Jammes, y eran proverbiales entre nosotros sus jóvenes heroínas —Pomme d'Anis, Clara de Ellebeuse, Almaïde d'Etremont—, así como otros autores franceses inclinados hacia un erotismo más o menos exquisito. También privaba entonces entre nosotros la novela y el cuento ruso: Chejov, claro, Andreiev, Turgueniev, del que todos leíamos *Lluvia de primavera,* y, algo más tarde, Proust —*A la sombra de las muchachas en flor*—, Strindberg y la *Balada de la cárcel de Reading,* de Wilde. Unos cuantos nombres preferidos doy de aquella época en que todos estábamos dominados por una sed de lecturas a la que proveía en parte la muy nutrida biblioteca

> de Paquito Soriano, que, hijo único de familia bien acomodada, podía gastar dinero en libros de las más diversas materias (p. 143).

El hermano de Federico García Lorca recuerda, además, la liberalidad a veces algo temeraria con la que el aspirante a escritor se acercaba a las librerías:

> Nosotros también comprábamos libros, y llegamos a tener cuenta abierta en la librería Prieto, situada en la calle de Mesones. La afición a la lectura, sobre todo de Federico, hizo que mi padre protestara más de una vez de lo que consideraba un abuso de la libertad que nos había dado. Yo creo recordar que esta autorización se limitaba discretamente a libros universitarios y los que nosotros creyésemos útiles, más algunos de mera recreación. Aquí Federico cargaba la mano [...] (pp. 143-144).

A través de los años, la guerra, el exilio y los almacenamientos difíciles, se conservó por fortuna una mermada biblioteca familiar que sirve para dar idea aproximada de los libros que acompañaron al poeta a lo largo de su vida. Faltan, claro está, muchos títulos, pero el catálogo de lo conservado ayuda a imaginar un marco. En las estanterías coincidieron libros de estudio, literatura buscada en la juventud, volúmenes regalados por amigos y compañeros, obras de algunos maestros, páginas subrayadas y referencias útiles en la formación y en el trabajo del escritor maduro. Al presentar el catálogo, Manuel Fernández-Montesinos, sobrino del poeta, aludió también a los abusos juveniles de Lorca en sus capturas durante las visitas a las librerías de Granada. Esa es la memoria familiar[6].

Pero con la misma generosidad que compraba y recibía libros prestados, se desprendía de ellos una vez leídos. Otro recuerdo, el de su amiga Emilia Llanos, evoca a García Lorca como un amigo que «me traía libros»[7].

El ambiente familiar estuvo relacionado con la atmósfera de la lectura. Apuntemos un último testimonio: Isabel García Lorca, en su libro de memorias *Recuerdos míos* (2002), afirmó que «por influencia de mis hermanos, a los que adoraba y respetaba, yo leía muchísimo» (p. 98). Y de las lecturas pasaban con naturalidad a los juegos: «Otras veces jugábamos a lo que Federico llamaba *la desesperación de Espronceda*. Se trataba de expresar algo con grandes aspavientos y gestos dramáticos, pero lo suficientemente gráficos como para que los demás adivinaran lo que era» (p. 31). El poema sobre la desesperación atribuido por error durante años a

Espronceda es una verdadera colección de trucos atormentados y de grandilocuencia romántica. Tiene, desde luego, su gracia.

«Leo bastante» (III, 818), le comenta a su familia el poeta en una carta de noviembre de 1924. Es una constante a lo largo de su vida. Cuando llegó a la Residencia en 1919, confesó enseguida que quería estar tranquilo «con mi cuartito silencioso y mis libros queridos» (III, 671). Su madre, Vicenta Lorca (2008), aun suponiendo las estrategias epistolares del hijo para quedar bien ante la autoridad familiar, se inclina incluso a recomendarle que no ponga en juego su bienestar: «Dices que estudias regular y lees desaforadamente. Esto último me parece exagerado y si te molesta la cabeza debes hacerlo con moderación pues lo primero es la salud» (pp. 36-38). Lo que estuvo claro muy pronto para la madre fue que el destino de su hijo no era el ejercicio del derecho o de la docencia, sino la literatura. Por eso no duda en apoyarlo y aprueba sus intenciones en una carta de 1920:

> Me parece muy bien que no hayas tomado más que dos asignaturas para que seriamente cumplas con ellas y no descuides tu Literatura que para mí tiene más importancia que todas las carreras o, mejor dicho, esa es la carrera por excelencia para ti y para mí (p. 34).

El poeta encarna así la herencia característica de la Institución Libre de Enseñanza, el cauce abierto por Francisco Giner de los Ríos para las familias progresistas que veían en la educación el mejor modo de consolidar la propia personalidad y la modernización del país. La alianza entre trabajo y cultura que definirá después el espíritu republicano defendido por García Lorca se encuentra en la misma raíz de su creatividad. La lectura forma parte del taller de un autor de sus características. El diálogo con las tradiciones y la curiosidad ante las novedades son inercias importantes. Señalan una constante a lo largo de su vida. De ahí la complicidad de los lugares habitados como espacio de trabajo y la compañía de los libros como parte fundamental en la propia tarea creativa. La hispanista Mathilde Pomès dejó el testimonio de una visita al apartamento de García Lorca en Madrid, calle Ayala, 60, en el año 1931. Especial atención prestó a los libros que se amontonaban en su mesa. Allí estaban presentes, como compañías de escritura, la Biblia, la *Divina comedia,* las obras completas de Shakespeare en inglés, los *Chinese Poems,* en traducción de Arthur Waley, y autores

españoles como José Zorrilla, Lope de Rueda, Tirso de Molina, Fernando de Rojas y un tomo del *Cancionero musical popular español* de Pedrell[8].

Como resultaba lógico al acercarse a la personalidad real de García Lorca, algunos estudiosos sintieron hace años la necesidad de desmentir el mito del poeta salvaje. Uno de los primeros fue Daniel Devoto (1959), quien destacó una notable variedad de lecturas españolas y europeas, huellas literarias que van del teatro clásico español al simbolismo, de Lope de Vega y Calderón a Ibsen y Maeterlinck. Rafael Martínez Nadal (1980), estudioso y amigo íntimo del poeta, señaló al analizar la presencia de la tradición culta en su obra que leía «más, mucho más de lo que familiares y amigos pensaron» (p. 66). Y Eutimio Martín (2013) relacionó el mito lorquiano del buen salvaje con la fama de poeta-voz de la *gitanería* que algunos escritores como José Bergamín extendieron en la época, una fama que incomodó íntimamente a Federico García Lorca. En enero de 1927 se lamentaba así en una carta a Jorge Guillén: «Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien no soy» (III, 940).

No era un profesor, no había preparado oposiciones, no sentía interés por los títulos académicos, pero su formación literaria y musical se alejaba mucho de la ignorancia o del instinto desnudo. Es un error confundir cultura, que es cultivo, con el adorno, la decoración y la pedantería. Una persona hace suya la literatura cuando busca en ella los sentimientos y las razones que le sirven para comprender el sentido de la verdad en su vida. Un poeta busca en la tradición el abono que le sirve para nutrir su propio mundo. Tenía razón Pedro Salinas cuando distinguía entre *leedores* y lectores, como se puede distinguir entre culturalistas y personas cultas. Frente al público adocenado de las ciudades, García Lorca defendió a veces la sensibilidad cultivada de los campesinos que habían asumido unas cuantas verdades en la experiencia de la realidad para responder a la necesidad y justificar su forma de vida. García Lorca procuró lo mismo, solo que en su experiencia de la realidad ocuparon un lugar decisivo los libros.

Para defender la sólida cultura literaria del autor, Eutimio Martín precisó que «lo que Lorca detestaba era el alarde cultural, el exhibicionismo intelectual. La pedantería, en suma» (p. 183). Y trajo a colación, para demostrarlo, una anécdota recordada por Rafael Martínez Nadal (1992).

Durante una visita a Salamanca, don Miguel de Unamuno convirtió, como solía, la conversación en un interminable monólogo. Le gustaba utilizar a los demás como pared de frontón para mover sus ideas. En aquella ocasión, habló de sus afanes de caminante por los montes y por los ríos y se quejó del pobre tratamiento que la literatura española había dado al río Manzanares. García Lorca aprovechó el lamento de don Miguel, lo interrumpió y metió baza. Para llevarle la contraria, citó unos versos de Lope de Vega pertenecientes a *Santiago el verde:*

> Manzanares claro,
> río pequeño,
> por faltarle el agua,
> corre con fuego.

Poco después, como recordó Martínez Nadal, «aparecería en *El Sol* un artículo de Unamuno titulado *Orillas del Manzanares*» (p. 43). Lo que nos importa a nosotros, en realidad, no es que Unamuno se aprovechara sin citarlo de la imprevista sabiduría del joven poeta, sino el modo en el que Lorca leyó a Lope de Vega. Dando un paso más, hizo suyos los versos del clásico para elaborar una geografía simbólica de Andalucía:

> ¡Quien dirá que el agua lleva
> un fuego fatuo de gritos!
>
> (I, 306).

La utilidad de escribir una biografía de Federico García Lorca como lector no reside en el deseo de adornar la imagen del poeta con un grado de cultura que solía negarse en el conocimiento imaginario de su personalidad y de su obra. Ese es un asunto superado. Se trata más bien de comprender las raíces de su formación estética, el valor que la lectura tuvo a la hora de asumir los conflictos de su identidad, su relación con la sociedad y las características de su propio mundo literario.

Hay detalles que pueden parecer anecdóticos, pero que adquieren un significado importante cuando se intenta comprender los caminos seguidos por un poeta. En los recuerdos de Martínez Nadal (1992), después de hacer presente la anécdota sobre el río Manzanares, se cita una opinión de Unamuno sobre Lorca: «Tiene memoria, claro, y sabe recitar... porque es

poeta. Sensual...demasiado sensual, pero poeta» (p. 42). Nosotros podemos ya comparar el exceso de sensualidad de Lorca, según Unamuno, con la falta de sensualidad que lastra la obra de Unamuno según Lorca. En su lectura de los *Ensayos* de don Miguel publicados por la Residencia de Estudiantes notará, junto a la admiración despertada, una llamativa carencia de sensualidad. Esto nos explica, por ejemplo, la ruptura lorquiana con la austera Castilla y la necesidad de buscar en el Sur un paisaje de arena caliente que superase los paradigmas fijados al principio del siglo XX por Unamuno, Azorín y Machado. El lector sensual, la lectura como acto de sensualidad y sugerencia, está también en la raíz, junto a la música de Falla, de la Andalucía lorquiana.

Demos un paso más. Este proceso de lecturas aprovechadas a la hora de plantearse los conflictos propios y las búsquedas estéticas matiza incluso la importancia de su mala fama como estudiante.

¿Qué es un mal estudiante? ¿Alguien que saca malas notas al final de curso en una asignatura? Como estudiante de Derecho, García Lorca consiguió acabar la carrera gracias a la ayuda y el favoritismo de los profesores don Agustín Viñuales y don Fernando de los Ríos. Francisco García Lorca (1980), estudiante modélico, recordó la mala disposición de su hermano para el estudio y los favores recibidos para conseguir el título universitario que exigía el padre:

> Don Agustín Viñuales (era el año 1923) decidió hacer del poeta un licenciado en Derecho. Federico, en su primera etapa de estudiante, había logrado aprobar, no sé cómo, algunas asignaturas, no de las más arduas; los Civiles, por ejemplo. De todos modos, tenía media carrera pendiente. Don Agustín Viñuales planteó el caso Federico a la facultad (p. 98).

La ayuda de los amigos profesores sirvió para obtener un título en Derecho que tranquilizó a los padres, pero que no dejó huella alguna en su formación, a no ser el acercamiento a Platón que facilitó la amistad con Fernando de los Ríos. Lo que nunca consiguió fue el título como licenciado en Filosofía y Letras. Repito: ¿qué es un mal estudiante? Entre los suspensos, reluce una matrícula de honor obtenida gracias al brillantísimo trabajo sobre Lope de Vega, presentado al profesor de literatura.

Fue una estafa académica. García Lorca consiguió la ayuda de su amigo José Fernández-Montesinos, quien le prestó, nada menos, que el

descubrimiento de un manuscrito autógrafo de Lope: la comedia bíblica *Barlaan y Josafat*. Pedro Álvarez de Miranda (1995) atendió a este engaño fraguado en 1920 entre el poeta y su amigo de El Rinconcillo, ya investigador en el Centro de Estudios Históricos. Fernández-Montesinos se presta a la trampa, pero avisa al beneficiario:

> Recibo tu carta canallesca, y aunque no debiera me apresuro a complacerte. Bien es verdad que si te remito el trabajo con tanta prontitud no es tanto por favorecerte a ti cuanto por reírme, porque nos riamos de esa Facultad de Letras que Dios confunda, más rica en melones que Villaconejos. El trabajito que te acompaño es como para volver loco a cualquiera que sepa de estas cosas, porque te prevengo que todo lo que contiene es auténtico y habla de un hallazgo de bastante interés; por lo cual te encargo, con todo encarecimiento, que te guardes muy bien de comunicarlo a nadie[9].

Truco de lujo para engañar a un profesor y aprobar una asignatura. Pero —más allá de la nota— dudo que hubiese otro estudiante en el curso capaz de acercarse con mayor inteligencia a Lope de Vega, capaz de entender las posibilidades modernas de la canción lírica, capaz de sacar partido al simbolismo de don Alonso, *El caballero de Olmedo,* un jinete nocturno condenado en su camino a la fatalidad de la muerte, o capaz de adivinar con más tino los recursos del teatro clásico español en la renovación de la escena del siglo XX.

Un profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, pedante, entusiasta y sin duda oportuno, Martín Domínguez Berrueta, le contagió el amor por la poesía de san Juan de la Cruz, que había sido prior del convento de los Carmelitas Descalzos de Granada entre 1582 y 1588. Más allá de la nota, de nuevo, el alumno no olvidó nunca su lectura. En la citada «Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros», cuando tiene que exaltar la importancia de los libros en la historia universal, escribe:

> Libros de todas tendencias y de todas ideas. Lo mismo las obras divinas, iluminadas de los místicos y los santos, que las obras encendidas de los revolucionarios y hombres de acción. Que se enfrente el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, obra cumbre de la poesía española, con las obras de Tolstoi; que se miren frente a frente *La ciudad de Dios* de san Agustín con *Zaratustra* de Nietzsche o *El capital* de Marx (III, 212).

Dos años después, en la conferencia «Juego y teoría del duende» (1933), apuesta por superar la imaginación lingüística de Góngora y el clasicismo de Garcilaso en favor del misterio poético. Los versos «han de soltar la

guirnalda de laurel» y asumir el duende de san Juan de la Cruz: «El ciervo vulnerado / por el otero asoma» (III, 161). Y todavía en abril de 1936, al hablar de la *Semana Santa en Granada*, acude a la figura del místico para definir la atmósfera de las colinas de la Alhambra:

> En la contemplación de un ambiente lleno de voces difíciles, en un aire que a fuerza de belleza es casi pensamiento, en un punto neurálgico de España donde la poesía de meseta de san Juan de la Cruz se llena de cedros, de cinamomos, de fuentes, y se hace posible en la mística española ese aire oriental, ese ciervo vulnerado que asoma, herido de amor, por el otero (III, 271).

El recuerdo de san Juan de la Cruz no solo tiene un valor erudito. El adolescente que empieza a escribir para resolver las contradicciones de su intimidad heterodoxa se acerca a la indagación mística. La lucha entre el alma y el cuerpo, entre el instinto y la razón quieren alcanzar un estado sublimador en el que cesen las tensiones de la identidad. Y, más tarde, el poeta maduro ordena la experiencia de sus crisis de identidad: «Pero si la nieve se equivoca de corazón /puede llegar el viento Austro / y como el aire no hace caso de los gemidos / tendremos que pacer otra vez las hierbas de los cementerios» (I, 578). Este poeta es un lector del *Cántico espiritual:*

> Detente, ciervo muerto;
> ven, austro, que recuerdas los amores,
> aspira por mi huerto,
> y corran sus olores,
> y pacerá el Amado entre las flores.

Como también es un antiguo y apasionado lector de san Juan quien en 1935 escribe su amor homosexual en unos sonetos: «o déjame vivir en mi serena / noche del alma para siempre oscura» (I, 629).

La cultura española en la que se formó García Lorca sentía la necesidad de respetar a los clásicos. A la hora de caracterizar a la llamada generación del 27 se alude siempre al diálogo entre la tradición y la vanguardia. La ruptura proclamada por los más famosos movimientos vanguardistas encontró terreno abonado en naciones donde la sociedad burguesa estaba consolidada y resultaban lógicos los cortes tajantes y los desprecios a cualquier pasado triunfador. Pero la modernidad era todavía una asignatura por aprobar en la España del primer tercio del siglo XX. Más que romper había que buscar en el pasado los esfuerzos de progreso, recibir la herencia

de los innovadores para consolidar un futuro nacional en la política, la economía, la ciencia y la cultura. Los tiempos invitaban más al respeto por la cultura propia que a las algaradas impertinentes y desmitificadoras. La tarea fue procurar una lectura modernizadora de la tradición.

Por lo que se refiere a otro clásico decisivo en la generación de 1927, Luis de Góngora, el joven estudiante de literatura empezó a declarar su admiración mucho antes de la moda. Es llamativo que fuese uno de los poetas que mejor entendió la lectura del clásico desde los paradigmas de la poesía pura moderna, Mallarmé por medio. Encarnó con lucidez la apropiación contemporánea del maestro barroco en la conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora», pronunciada en febrero de 1926: pupilas conceptuales para transformar el caos del mundo en metáfora. Pero lo que realmente impresiona es que en medio de su educación sentimental posmodernista, en junio de 1918, compusiese un «Salmo recordatorio» en el que glosó la *Fábula de Polifemo y Galatea:*

> ¡Oh, dulce Galatea tan suave!
> dice Góngora derecho en roja ansia.
> Mientras que el mar lo surcan carabelas
> de cristal con los remos de plata,
> mientras nace la aurora tronchando
> los claveles de trágicos granas,
> mientras abren grandes pavos reales
> sus rosarios de ojos al alba
> y sus colas de azul en el cielo,
> un dosel sobre ellos formaban.
>
> (IV, 381).

Este joven poeta será el que después, tras el acercamiento a la elaboración vanguardista de la metáfora y a las mitologías del Sur, decida contar y cantar al mismo tiempo, narrar a través de una elaboración poética del lenguaje, como había hecho el gran autor barroco. El *Primer romancero gitano* pertenece así a la tradición gongorina.

Entre los libros adquiridos en la librería Prieto, esos que a veces rompían los cálculos económicos del padre, se conserva en la biblioteca familiar un ejemplar de los *Entremeses* de Cervantes. El volumen lleva en la portada el sello de la librería granadina, al igual que otro ejemplar de *La Galatea* [10]. También resulta muy estrecha y muy significativa la relación de García

Lorca con Cervantes. Jean Canavaggio (1983) señaló el provecho de la lectura de los *Entremeses* a la hora de plantearse las posibilidades de la farsa y de los recursos populares en la renovación teatral. Las advertencias, prólogos de autor en escena y complicidades previas con el espectador, decisivos en la dramaturgia lorquiana, encontraron apoyo, por ejemplo, al recordar la estrategia de Cervantes en el prólogo a sus comedias y entremeses. También hay relación entre las ideas teatrales de Lorca, con su intento de reivindicar la autoridad artística frente a las presiones mercantiles, y el capítulo XLVIII de la primera parte de *Don Quijote,* en el que la conversación entre el Cura y el Canónigo denuncia que «las comedias se han hecho mercadería vendible»[11].

La tradición cervantina es situada en medio de los debates característicos sobre el teatro comercial de su época. Cuando García Lorca escribe sus tragedias en los años treinta procura buscar una tercera vía dispuesta al equilibrio entre arte e interés del público. Por eso se aleja a la vez de la degradación comercial y del experimento radical que corta el diálogo con el espectador. Es de suponer que en esta época se sintiese atraído con especial complicidad por el orgullo de Cervantes en su «Prólogo al lector» y por las palabras del canónigo en defensa de una calidad compatible con el éxito:

> Decidme, ¿no os acordáis que hace pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta de estos reinos, las cuales fueron tales, que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después se han hecho? (p. 716)[12].

La degradación teatral no es responsabilidad de la incapacidad popular para entender el arte, sino de los malos usos impuestos por la mercadería. En el campo de la investigación dramática, se abren así estrategias de diálogo con el público que van más allá de los intereses comerciales y de las demandas de los empresarios poco amigos del arte.

Igual que ocurre con la ciudad de Granada y con otras insistencias temáticas como la cultura campesina, la relación en movimiento con algunos clásicos (Góngora, Lope, Cervantes) es una buena guía para entender la intimidad literaria de García Lorca en su unidad y en sus evoluciones. Pongamos un ejemplo cervantino más. El autor de los escritos juveniles se acerca a don Quijote con los ojos románticos del que busca

héroes capaces de sufrir por sus sueños en un mundo materialista. Es una figura poderosa en este sentido: digna, triste y gloriosamente vencida. La identifica con Cristo, con los mártires, con los marginados por una sociedad utilitaria. Por eso resulta de tanto interés una conversación del poeta con Luis Jiménez que el profesor Christopher Maurer (1997) rescató de *El Defensor de Granada* (6 de febrero de 1926). Se trata ya del Lorca que ha conocido a Dalí, que está cerca del cubismo y del arte aséptico, precavido contra los excesos del sentimentalismo. Hace una declaración antirromántica para alabar el *Retablo de maese Pedro* de Falla:

> Nuestro momento no es un momento romántico, gracias a Dios. Las otras interpretaciones del *Quijote* son absolutamente románticas: detrás del personaje están en potencia las yedras y las brumas de Gustavo Doré. Falla ha hecho un *Quijote* cervantino, con un fondo sencillo, de pared encalada y cielo magnífico, sin una nube por donde puede correr, sin necesidad del dramatismo de los grabados en madera, el alma deliciosa y enamorada de nuestra más alta creación (p. 68).

Los detalles se llenan de significado en la historia de la cultura. La fórmula «un *Quijote* cervantino» no carece de importancia en la época. El poeta está eligiendo maestros. Ortega y Gasset había escrito sus *Meditaciones del Quijote* (Madrid, Residencia de Estudiantes, 1914) para reivindicar a Cervantes y desmontar el alegato irracionalista que Unamuno propuso en *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), ensayo que García Lorca había leído en la edición de Renacimiento (Madrid, 1914). Además de ser siempre él mismo dentro de sus laberintos, el lector García Lorca será un poco más unamunesco o un poco más orteguiano según el momento de su estética. Quien habla en esta conversación es el poeta moderno, cubista, autor de la «Oda a Salvador Dalí», publicada en la *Revista de Occidente* en 1926.

El lector está al día y decide. En la conversación con Luis Jiménez, cita también un libro de Salvador de Madariaga, *La guía del lector del Quijote* (Madrid, Aguilar, 1926), que acaba de publicarse. El libro estaba dedicado a Manuel de Falla: «con cuyo *Retablo de Maese Pedro* cobra el inmortal Don Quijote segunda inmortalidad». García Lorca se muestra prudente y desdoblado. El joven amigo de Falla alaba la dedicatoria, pero el dramaturgo, que trabaja en *La zapatera prodigiosa*, una farsa violenta, decide apostar por un «Quijote cervantino», es decir, por la obra de un autor con derecho a reírse y ridiculizar a sus personajes. Madariaga había apostado por lo contrario en su libro, sumándose al bando quijotesco y

romántico para rechazar algunas páginas de excesiva crueldad contra el héroe[13]. Nuestro autor prefiere sumarse en este caso al bando cervantista.

Después de haber estudiado su labor como director de La Barraca y sus interpretaciones de Cervantes, Calderón, Lope de Vega o Tirso de Molina, no le faltaron razones a Mario Hernández para hablar de un «García Lorca hispanista». Era una persona de teatro, involucrada con los debates de su época, pero muy informada de las tradiciones:

> En 1923 Montesinos había afirmado: «Cada día parece más seguro que Lope fue un hombre de vasta y variadísima lectura. La imagen del poeta iletrado y genial no es más que una caricatura de irresponsables o iletrados verdaderos». Cada día parece más seguro que esa máscara tampoco se adapta al rostro del poeta Federico García Lorca[14].

Hubo un momento incluso en el que el poeta pensó en hacerse catedrático. Un momento difícil. A la altura de 1926, con veintiocho años, el joven poeta estaba angustiado por no tener un trabajo que le permitiera ganarse la vida. Sus padres le apoyaban, pero se sentían preocupados por el futuro del hijo que no encontraba un medio para subsistir.

Eran días complicados. Los libros de poemas no se publicaban, *Mariana Pineda* no conseguía salir a escena y el ambiente familiar empezaba a ser muy incómodo. Fue entonces cuando pensó en preparar una cátedra y pidió consejo a Jorge Guillén, uno de los amigos que más respetaba. Tras las indicaciones recibidas, contestó de un modo muy significativo en una carta fechada el 9 de septiembre: «No sabes cómo agradezco tus consejos. Serán notables las notas que tomo porque yo me fijo siempre en cosas raras de un autor. Pero además de este trabajo *ordenado* de lecturas, ¿crees tú que debo trabajar con *alguien*?» (III, 910).

La carta es muy interesante. Guillén, como repite en otras ocasiones, es uno de sus «tres mejores amigos», junto a Melchor Fernández Almagro y Pedro Salinas. Fueron, desde luego, muy buenos amigos, aunque en una esfera *oficial*, muy distinta a la fijada por otras amistades más íntimas como las que mantuvo con Salvador Dalí, Pepín Bello, Emilio Aladrén, Carlos Morla o Rafael Martínez Nadal, relaciones personales en las que la homosexualidad podía asumirse con luces y sombras, pero sin silencios. García Lorca, que necesitaba independizarse, alejarse de la vigilancia familiar, pensó de pronto en una cátedra o en un lectorado que remediara la falta de éxito literario. De la cátedra no le separaba la falta de cultura, sino

el estudio ordenado. Era un lector obsesivo, pero poco convencional: «yo me fijo en cosas siempre raras de un autor». Es decir, no atendía al conocimiento académico, sino a lo que le interesaba a él como escritor y como persona. Si el conocimiento puede llegar a ser una forma de pasión, la pasión es también un camino de conocimiento.

Federico García Lorca fue todo lo contrario a un *leedor*. Buscó en la literatura y en los libros una complicidad indispensable para entenderse a sí mismo, para tender puentes entre su identidad y la realidad. Procuró ordenar su mundo tanto en lo que necesitaba saber como en lo que debía decir o silenciar.

Por eso es tan importante conocer su experiencia de lector y comprender los testimonios, las huellas culturales que dejó en sus propios poemas. «Mas tus pasiones son insaciables; / Grecia vieja / Te comprenderá» (I, 175), escribe en «El macho cabrío», un poema de 1919, en el que se plantea una verdadera negociación con las tradiciones literarias de lo demoníaco en la sexualidad.

Mora Guarnido contó en su libro que el escultor Juan Cristóbal, el joven poeta y él habían pasado una mañana de domingo en la Dehesa de la Villa, observando algunos ejemplares de machos cabríos. Juan Cristóbal quería tomar apuntes para un grupo escultórico de homenaje a Ganivet, hoy situado en los bosques de la Alhambra.

> [...] toda aquella mañana de sol entre pinares, habíamos estado hablando de aquel tema —sátiros, centauros, brillante imaginería greco-francesa de Rubén— y el tema golpeó con premura irresistible y forma prefijada en la mente del poeta, que al día siguiente nos buscó para recitarnos lo que había compuesto (p. 120).

Con «El macho cabrío» cerraría después su *Libro de poemas*. La presencia de Rubén no se nota solo en el culturalismo greco-francés, sino también en la música a la que acude el poeta granadino en aquella ocasión para organizar sus palabras, basada en la sonoridad habilidosa e hímnica de los versos de cinco sílabas. Se convoca en la argumentación literaria a Mefistófeles, don Juan, Satanás, Pan, Anacreonte y Filommedes. Además de la conversación con Mora y Juan Cristóbal, están las propias pasiones lectoras de García Lorca, devoto por entonces, como más adelante comprobaremos, de la *Teogonía* de Hesíodo. Filommedes es el nombre que recibe Afrodita, porque nació de las partes verendas del gran Cielo, cuando

Cronos castró al origen de la vida con una hoz y arrojó su sexo al mar. Supongo que por culpa de una errata, en el *Libro de poemas* aparece nombrada como Filomnedes.

Pero si el asunto golpea con premura al poeta es porque puede situar sus propios conflictos bajo las prestigiosas referencias culturales. El poema insiste una y otra vez en uno de los ejes de los escritos juveniles de Lorca: el sometimiento espiritual de los instintos. La sexualidad apasionada establece una tensión entre cuerpo y alma que intenta sublimarse al modo de los místicos en una victoria de lo espiritual. Es el reto heroico del que consigue negarse a sí mismo. En este sentido, la imagen del macho cabrío va a servir para situar contradicciones íntimas sobre la «paz romántica». Se trata de un «demonio mudo», un «místico eterno del infierno», un «rudo don Juan», un sultán que pasea «hecho un eunuco», un asceta que vive las leyendas santas de Satán, alguien que se identifica con las «fieras mansas», un amigo de Filommedes, belleza que no nace del sexo, sino de la castración, un huracán hecho luz, un viejo sátiro metamorfoseado y una «lujuria virgen».

Lo significativo no es que el macho cabrío tenga «sed de sexo» o una «mirada mefistofélica y pasional», sino que viva como un eunuco sometido a una lujuria virgen. Esta contradicción interna, situada en el panteísmo de la naturaleza y en la historia de la cultura, es lo que protagoniza el poema juvenil de García Lorca. De ahí la complicidad establecida con los libros como lector y como creador: «Grecia vieja / Te comprenderá».

Imaginarnos al lector que era García Lorca, intentar situarnos dentro de su mirada, supone conocer el modo en el que fue negociando su propia identidad, un proceso paralelo a la formación de su mundo estético, sus mitos, sus metáforas, sus insistencias y sus abandonos. Como se trata de un proceso vivo, un camino que se iba haciendo al andar, es importante tener en cuenta que lo que en un momento determinado resulta admirable puede convertirse después en algo con lo que es conveniente romper de manera imperiosa. El culturalismo inicial desaparece poco a poco en favor de la sugerencia y el adorno andaluz modernista se abandona para elaborar una teoría simbólica del Sur.

¿Fueron importantes, por ejemplo, Salvador Rueda y Francisco Villaespesa en la formación de García Lorca? Juan Ramón Jiménez acusó de alhambrismo al poeta granadino. El maestro susceptible, preocupado por

el éxito ajeno y por las admiraciones de los jóvenes a otros poetas, no siempre fue justo en sus comentarios. Vivió una continua batalla interior en lo referido a su fama literaria, en la que se mezclaban la nobleza y la mala intención. Su indudable inteligencia señalaba caminos, pero sin pararse a entrar en matices. Las conversaciones que mantuvo con Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón en viva voz* (1961), están llenas de ideas muy agudas y de sesgos maledicentes. El día 20 de mayo de 1936 la conversación recayó en Villaespesa. Se trataba de calificar despectivamente a la vez a un amigo de juventud y a un discípulo:

> Hoy la figura de Federico García Lorca le recuerda todo la de Francisco Villaespesa. La línea poética bien se ve dibujada: Zorrilla, Rueda, Villaespesa, Lorca. Los mismos caminos, iguales éxitos, trapisondas teatrales en uno que en otro. «No sé cómo habrá sentado por ahí que yo lo diga, pero es cierto» (p. 461).

Juan Ramón degradaba así la importancia poética del granadino. ¿Pero era justo? Porque no importa solo afirmar o negar aquí la lectura lorquiana de Villaespesa, ya que resulta clave entender su postura ante lo leído. Francisco García Lorca (1980) recordó el impacto que le produjo a su hermano el estreno en Granada, en 1911, de *El alcázar de las perlas*. Delante del adolescente de trece años aparecían los regalos tentadores del teatro, el modernismo alhambrista, las novedades culturales, es decir, las ofertas de la ciudad frente a la vida de campo. Su entusiasmo se convirtió enseguida en juego:

> No puedo por menos que evocar —escribe Francisco— a una de nuestras criadas, Julia la de la Gabia, que recitaba, medio en serio, medio inventando, los versos modernistas de Villaespesa. Se había aprendido algunos trozos que llegaron a popularizarse, como, por ejemplo, el dedicado a las fuentes de Granada, o el monólogo «¿Conoce alguien el amor?». La criada recitaba con marcadísimo acento de la Vega, e imitaba en sus gestos los de la gran actriz María Guerrero. Federico la había vestido con atavío oriental (p. 74).

La crítica ha señalado también las semejanzas con Salvador Rueda[15]. Pero una lectura más atenta —y la vamos a hacer en otro capítulo— demuestra que Lorca no se encontró con Andalucía a través del modernismo de Rueda. En 1921, año de la primera elaboración del *Poema del cante jondo,* era ya otra su situación estética. Reconocer en la formación de un poeta la presencia de determinados autores resulta importante, no solo a la

hora de detectar huellas, sino también para comprender los esfuerzos hechos para acercarse o, después, para separarse de ellos. Cambian los ojos del lector. Y en el caso del distanciamiento de Villaespesa y Rueda por parte de García Lorca no se trata solo de defender un mundo propio, sino de abandonar caminos que en una etapa de su formación le parecen ya superados, superficiales y poco útiles para las apuestas estéticas que quiere realizar. El alhambrismo de Villaespesa o la Andalucía de Rueda, presentes en la formación primera del poeta, tienen muy poco que ver con el *Poema del cante jondo* o con el *Divan del Tamarit*. Y si los viejos amigos aparecen encima de la mesa de trabajo es para testificar lo que no debe hacerse, lo que necesita superarse por una vía simbolista o conceptual. Dejó pronto de interesarle el adorno modernista o el «andalucismo de primeros términos».

Carlos Edmundo de Ory dedicó un minucioso estudio a las relaciones de Federico García Lorca con Salvador Rueda. El granadino debió leer pronto, según Ory, el tomo de *Poesías completas* publicado por la editorial Maucci, de Barcelona, en 1911. Se detecta en los primeros pasos de su formación una notable suma de temas relacionados con la naturaleza y de terminología proveniente del malagueño. Pero la evolución lírica de García Lorca invita a hacer precisiones porque se fija otros rumbos:

> Aunque meridionales ambos, panteístas y gongorinos, ninguna afinidad de naturaleza parece imponerse: el viejo maestro se movía en el entusiasmo general, el progreso y el tesoro de arquetipos de la creación, no sin ráfagas de dolorismo profundo, y hasta de tremendismo, mientras que el presunto discípulo comulgaba con la ironía romántica, el humor lúdico y el misterio poético [...]. La temática específicamente ruedesca la encontramos en Lorca más o menos desfigurada, transfigurada diríamos mejor[16].

La herencia de Rueda llega a Lorca y reaparece en el vocabulario a lo largo de sus libros, pero sometida a una voz personal que la sitúa en un espacio muy diferente al del autor de *La procesión de la naturaleza* (1908), el libro que evoca Fernández Almagro al pensar en las lecturas adolescentes de su amigo granadino.

Presencias, ausencias y presencias en ausencia por rechazo o inversión. Los libros visitados y revisitados son un proceso abierto. La biografía del joven lector es así un camino inmejorable para entender su formación estética y las tensiones que necesita situar en su mundo literario. No cabe intentar un censo de todas sus lecturas, porque en la biblioteca conservada,

en sus entrevistas, en sus cartas, en sus conferencias, solo quedan huellas, testimonios incompletos. Tengamos en cuenta, además, que una parte importante de la educación literaria de su sensibilidad llegó a través del teatro, un elemento también muy significativo de los hábitos familiares del poeta. Recordemos aquí una carta de Vicenta Lorca (2008), fechada el 7 de febrero de 1921, donde alude a una representación de *La hija de Iorio* de D'Annunzio:

> Aquí estamos todos buenos menos papá que está un poco constipado, pero como siempre y sin dejar de ir al teatro todas las noches. Los demás también vamos porque tenemos abonadas dos butacas y papá su palco. Por cierto que algunas noches pasamos mucho coraje de ver el teatro con tan poca gente siendo la compañía tan buena y sobre todo ella que está siempre admirable. Anoche le vi *La hija de Yorio* y te confieso que no me podía dormir. Esta Xirgu es una mujer tremenda para lo trágico (pp. 48-49).

No sospechaba la madre la alianza estrecha que años más tarde se establecería entre su hijo y Margarita Xirgu. Cosas de la historia y de sus vueltas y revueltas, hay finales que llenan de sol los principios. La costumbre familiar del teatro se mantendrá en Madrid con una oferta muy superior que ocupará una parte decisiva en la formación estética de García Lorca y en la madurez de su obra.

No engañaba a nadie García Lorca al manifestar de manera frecuente su amor por los libros. Merece la pena rastrear el camino seguido desde su infancia hasta el momento en el que configuró su madurez estética: la lectura vanguardista del Romanticismo, la elaboración de una lógica metafórica dispuesta a capturar y desatar la disciplina inestable de la identidad y de los sentimientos.

Todas estas perspectivas convierten la experiencia lectora de García Lorca en un modo privilegiado para entender su mundo, tanto en lo que se refiere a sus propias creaciones como en lo que afecta a su época, un tiempo en el que los libros y la cultura marcaban la esperanza de un futuro mejor, civilizado y feliz.

Poeta campesino

Poeta en Nueva York es uno de los libros decisivos a la hora de definir el significado de la vida urbana en la literatura del siglo XX. Su importancia nos hace olvidar con frecuencia que la realidad campesina jugó también un peso clave en la configuración del mundo de Federico García Lorca. Nacido el 5 de junio de 1898 en Fuente Vaqueros, un pueblo de la Vega de Granada, y en contacto permanente con el campo a lo largo de toda su existencia a través de las casas familiares de Asquerosa y de la Huerta de San Vicente, es lógico que el poeta encontrara muchos motivos para sentirse una voz apegada a la tierra y a la visión de la vida propia de los campesinos andaluces. Además de la educación libresca, debemos ser conscientes del valor de las tradiciones de raigambre oral.

En una entrevista con José R. Luna, publicada en marzo de 1934, declara:

> Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugestiones que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre* (III, 526).

Conviene, pues, recordar la presencia de una importante realidad campesina en García Lorca. Pero como ocurre con otras cuestiones decisivas (el amor, la homosexualidad, la religión, la política), tampoco conviene olvidar que la literatura no se explica nunca por un determinismo biográfico. Las elaboraciones culturales de cualquier realidad biográfica son las que acaban tomando presencia en las composiciones de un autor, respondiendo a horizontes ideológicos que van más allá de una experiencia o un posible conflicto particular. Importa conocer la biografía, pero lo decisivo es indagar en el proceso que la convierte después en literatura.

Conviene clarificar la relación vida-obra en autores de estirpe romántica como García Lorca. Los *hechos* sufren elaboraciones culturales y la *literatura* necesita apoyarse en una ética vital de la verdad, en una conciencia de lo vivido. Se produce así un viaje permanente de ida y vuelta, una dialéctica que obliga al mismo tiempo a buscar los códigos literarios en las afirmaciones vitales y la memoria biográfica en las decisiones literarias.

Este diálogo entre la experiencia biográfica y la elaboración literaria queda señalado en una de las primeras composiciones de Federico García Lorca, «Yo estaba triste frente a los sembrados», un poema fechado el 23 de octubre de 1917. La lectura está ya presente en la primera memoria de una identidad:

> Yo estaba triste frente a los sembrados.
> Era una tarde clara.
> Dormido entre las hojas de un librote
> Shakespeare me acompañaba [...].
>
> (IV, 217).

A lo largo del poema hacen acto de presencia los arados, el ladrido de los perros, las acequias, las frutas, las ortigas y las ranas. Pero también aparecen de inmediato el demonio de Shakespeare y el geniecillo de Descartes para imponer un modo de interpretar el paisaje, de interiorizarlo y convertirlo en poesía. La lectura forma parte clave y consciente de la experiencia vital del poeta, es un campo magnético en el que se extiende ese viaje de ida y vuelta entre la literatura y la vida.

La relevancia que García Lorca daba a su lugar de nacimiento quedó reconocida en la «Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros» que el poeta preparó para agradecer un homenaje recibido en septiembre de 1931. Cuando el ayuntamiento le puso su nombre a la antigua calle de la Iglesia, Federico aprovechó para confesar su cariño y para destacar su abundancia de agua. Si los pozos y el secano tienden a simbolizar la represión, las acequias y las fuentes predisponen a la libertad y al arte: «Y es que los habitantes de este pueblo tienen sentimientos artísticos nativos bien palpables en las personas que han nacido de él. Sentimiento artístico y sentido de la alegría que es tanto como decir sentido de la vida» (III, 202).

Los recuerdos familiares y otros testimonios de la época insisten en el carácter liberal del pueblo y en la afición a la lectura de sus habitantes. Ian

Gibson (1985) relacionó esta singularidad con la historia del Soto de Roma, una extensión importante de la Vega de Granada que las Cortes de Cádiz donaron a sir Arthur Wellesley, duque de Wellington, en agradecimiento por su ayuda en la guerra contra Napoleón Bonaparte. Preguntándose por la singularidad cultural de Fuente Vaqueros, supone Gibson:

> No sería inverosímil que algo tuviera que ver en ello el contacto con los ingleses del duque de Wellington, que hacía que los del pueblo se sintiesen distintos a los demás habitantes de la Vega, y, quizá, más abiertos al mundo. Parece ser, por otro lado, que el hecho de depender de los ingleses, de tener que pagarles un canon, aunque pequeño, en trigo, de ser, en definitiva, colonos de un duque inglés, duque por más señas ausente, creó entre ellos cierto espíritu de agudeza y rebeldía, cierta insumisión y tendencia discutidora y reivindicatoria (p. 36).

Cuando en su «Alocución» insiste en el carácter social de la cultura y defiende la necesaria unión entre los libros y la dignidad económica, García Lorca no solo se pone a tono con los aires republicanos de 1931, sino que se suma con orgullo a la fama de su pueblo. Su hermano Francisco (1980) conservó en la memoria la importancia que la música popular había tenido en varios antepasados y destacó, además, la afición por los libros de la abuela Isabel Rodríguez, una lectora apasionada, que buscaba novedades y mantenía su amor por los poetas románticos. Junto a Zorrilla, Espronceda y Bécquer, leía en alto novelas: «Dumas y, sobre todo, Victor Hugo, por el que la abuela sentía gran entusiasmo y del que tenía en su cuarto una cabeza de yeso de tamaño natural» (p. 47)[17].

No debe pasarse por alto este detalle, porque la educación literaria de García Lorca se realizará con el telón de fondo del Romanticismo y con una presencia clara de Victor Hugo. A esta presencia romántica se debe que la memoria biográfica adquiera tanto valor en la obra del poeta. Como he dicho, necesitaba sostener en una verdad vital, original, decisiva, todas sus elaboraciones culturales. El campo fue una de esas verdades. La lectura, otra.

La escritora Marcelle Auclair (1972) nos ayudó a situar la atmósfera familiar de los primeros años del poeta, años vividos entre Fuente Vaqueros y Asquerosa:

> La casa natal de Federico en Fuente Vaqueros, en la calle de la Trinidad, la que ocuparon luego sus padres en la calle de la Iglesia, las dos casas de Valderrubio en la calle Granada número 20 y en la calle Ancha número 4, tienen el mismo carácter. Viéndolas, uno se imagina la alegría confortable,

> opulenta pero sin la más mínima pretensión, de los interiores en los que fue educado el poeta [...]. Suelo embaldosado, rival en reflejo con los muebles encerados, mecedoras de mimbre, espejos decorados —como el que existe en casa de su prima Clotilde García, en el que, a petición de Federico, se pintó una guirnalda de glicinas—, abundancia de encajes de ganchillo, en los aparadores y muros encalados platos de cerámica de formas graciosas y alegres colores. Las cortinas blancas tamizan la luz que en verano se filtra a través de los resquicios de las ventanas herméticamente cerradas a los rayos del sol. Por todas partes almohadones bordados y los perritos de lana que evocará en su teatro (p. 53).

Son las casas de un labrador rico, Federico García Rodríguez (1859-1945), que supo consolidar un importante patrimonio gracias al dinero recibido en la herencia de su primera mujer, Matilde Palacios Ríos, y de los numerosos negocios relacionados con la agricultura y con la compra y venta de tierras que completó ya casado con la maestra Vicenta Lorca Romero (1870-1959), la madre del poeta.

El final del siglo XIX fue propicio para el surgimiento en Granada de una nueva burguesía debido a la decadencia de la vieja nobleza y a la pérdida de las colonias de Cuba y Filipinas. Rotos los lazos con las fuentes tradicionales del azúcar, se abrió la necesidad del cultivo y la elaboración industrial de la remolacha. Empezó así una dinámica de venta y compra de tierras de cultivos, creaciones de ingenios, préstamos e influencias sociales de carácter local propias de la política de la Restauración. El padre de García Lorca aprovechó la oportunidad para invertir, valiéndose de su cercanía al Partido Liberal, y acumuló una fortuna notable. Fue un representante típico de una burguesía rural llamada a sustituir en la Vega de Granada a la antigua nobleza. El peldaño siguiente implicaba situarse y ascender en la ciudad. El deseo de don Federico García de que sus hijos consiguieran un título universitario y la importancia que se le daba a la cultura en el seno familiar correspondía a esta lógica y a esta situación histórica[18].

A este dibujo social se ajustan también los primeros recuerdos de García Lorca: la infancia en contacto con la naturaleza de un niño rico de pueblo, *un mandón*. Parecen las mismas percepciones de su hermano Francisco (1980):

> En esa sensación de poderío infantil que se despierta en Federico al evocar la imagen de su niñez influye sin duda el bienestar económico de mi padre, labrador rico, al menos en relación con los

> niveles económicos del pueblo, y el prestigio social de la familia, que en gran parte de sus ramas había sabido aumentar el modesto caudal hereditario (p. 27).

Pese a las tensiones propias que vivirá a lo largo de su vida de hijo primogénito y poco ordenado (mal estudiante, sin trabajo seguro, homosexual), es justo decir que sus declaraciones sobre la felicidad en la infancia y el amor a su familia se ajustan a la verdad. Vivió con lealtad el amparo ofrecido por sus padres y por sus hermanos Francisco, Concha e Isabel. Uno de sus amigos más íntimos, Carlos Morla Lynch, después de conocer a sus padres, escribe en una anotación de 1931: «Digo, al referirme a su familia, *que es lo más genuinamente suyo* y *su razón de vida*, porque Federico considera su hogar como el mayor de los tesoros que le ha deparado el Destino» (p. 163). Conviene tenerlo en cuenta a la hora de no hacer una interpretación en exceso superficial de las sombras del poeta. La infancia feliz forma parte de la verdad vivida en una realidad muy amplia de su mundo. La heterodoxia lorquiana no se debe al marco estrecho de una familia dura, sino al carácter represivo de una época y una sociedad en las que resultaba difícil asumir actitudes que cuestionasen las normas. No es que todo fuese de color de rosa, pero las indagaciones del poeta van más allá de las quejas surgidas ante un padre o una madre definidos por la intolerancia. Sus deseos nacen en la búsqueda de modelos de vida capaces de disentir de la realidad social y de aceptar las contradicciones íntimas desatadas, a veces de un modo irresoluble. La división tajante entre el bien y el mal, o entre lo nuevo y lo viejo, se da con frecuencia en las personas fundamentalistas, más bien espesas a la hora de pensar, pero no en las conciencias preparadas para matizar y descubrir el otro lado de las cosas. Ni siquiera los seres más libres dejan de pertenecer a su tiempo, a su historia. En esta inercia paradójica, la familia, que es la primera institución de la máscara social vigilante, puede aparecer también como el primer refugio.

La importancia de la Vega de Granada queda recogida en numerosos textos juveniles de Federico García Lorca. El paisaje, los personajes y las historias aparecen de forma repetida en sus composiciones. De especial significación me parece el ensayo de «Autobiografía» que empieza a redactar en 1917, poco antes de cumplir los dieciocho años. «Cuando yo era niño —escribe— vivía en un pueblecito muy callado y oloroso de la Vega de Granada. Todo lo que en él ocurría y todos sus sentires pasan hoy por mí,

velados por la nostalgia de la niñez y por el tiempo» (IV, 843). Resulta inevitable una elaboración cultural. La felicidad es recordada en estas páginas juveniles desde una perspectiva de distancia y deterioro. Los adolescentes, enfrentados al final de la infancia todavía cercana, multiplican el sentimiento de nostalgia con la dimensión de una vejez prematura. La poesía, ese veneno de Shakespeare descubierto entre los sembrados, supone ya la duda, la complejidad de alguien que ha perdido la inocencia:

> Las leyendas que guarda el poblacho son todas vulgares, pero de una vulgaridad infantil y honrada. Hombres que se mataron, muchachas que murieron consumidas de amor, galanes que robaron en noches de arrebato para huir con sus novias... todo esto es lo que cuentan las viejas que saben de la historia del pueblo. Yo lo escuchaba antes con verdadero placer y sufría con los que en esas leyendas sufrían y que en ellas hacían sufrir, porque odiaba a los que tenían el corazón de piedra [...]. Hoy todo aquello pasó. Hoy mi alma siente ya otras cosas más complicadas. Hoy de niño campesino me he convertido en señorito de ciudad... pero nunca olvido al pueblo y por eso escribo mis antiguos sentires, que eran perfumados por los habares en flor y por las noches oscuras del invierno (IV, 846).

Las historias dramáticas de García Lorca procurarán en los años de madurez conservar la infantilidad honrada de las historias de las viejas campesinas. Será su modo de buscar el contacto con el público. Pensemos en *Bodas de sangre* o en *Yerma*. Las tragedias esconden el descubrimiento fatal de los límites que uno debe asumir como factura inevitable al salir de la infancia. Uno es siempre un niño muerto. Crecer supone abrir un interrogatorio sobre la identidad. No tarda en descubrirlo el poeta y por eso se pregunta ante sus antiguos compañeros de escuela y sus amigos campesinos: «¿Creéis que la ciudad me ha cambiado?» (IV, 849). Ya sabemos que sí, y buena parte de la ética y la estética del primer García Lorca, con secuelas a lo largo de toda su obra, se fundamenta en el deseo de mantener una memoria de la inocencia y de negociar con la melancolía de la pérdida. La vida de pueblo para un niño nacido a finales del siglo XIX en Andalucía tiene repercusiones notables en la imaginación por el peso de una cultura popular en la que la narración oral ocupa un lugar decisivo, con sus viejas historias, sus leyendas y su modo de relacionarse con la naturaleza.

Destaquemos, además, que el reconocimiento del paisaje de la Vega y las referencias al mundo campesino tienen que ver, antes que nada, con la necesidad de establecer una tensión entre el paraíso infantil y una conciencia en crisis. Ese será, por ejemplo, el argumento de las palabras

justificativas del *Libro de poemas,* una colección que provocaba ya muchas dudas en su autor cuando fue publicada en 1921. Pero en él están, junto a los versos que le parecen antiguos y superados, el añorado mundo de su niñez en el campo, la cigarra, el caracol, las leyendas, las canciones, la narración oral, los otoños entre las alamedas, las acequias del verano y un sentimiento adánico que exige ser recordado:

> Sobre su incorrección, sobre su limitación segura, tendrá este libro la virtud, entre otras muchas que yo advierto, de recordarme en todo instante mi infancia apasionada correteando desnuda por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía (I, 59).

Infancia y pérdida de inocencia, pueblo y ciudad, confianza y angustia de vacío son tensiones a las que sirve de decorado la evocación campesina del poeta. No puede olvidarse que en el universo lorquiano, un espacio de conflicto, cada referente es definido y encuentra valor gracias a su contrario. Tradición y modernidad, raíces y voluntad cosmopolita, admiración y ruptura, sencillez y experimento, identidad y disolución se miran frente a frente y acaban en la mutua aniquilación o en la búsqueda de soluciones de compromiso. Vivir supone instalarse con frecuencia en la contradicción. Un pacto equilibrado puede conllevar una traición, pero una apuesta desequilibrada puede conducir a la nada, a disolver el propio yo. La ruptura de los mundos estables obliga a caminar al borde de los abismos. Andar en ese filo es la tarea difícil del poeta que se atreve a cuestionar su identidad y a interiorizar la disputa. La melancolía adánica añora un pasado en el que no se habían descubierto los venenos de la vida.

Aquí desempeña un papel claro la Vega, incluso en complicidad con Granada, porque no podemos olvidar tampoco que en el primer tercio del siglo XX la ciudad de Federico García Lorca formaba parte de un mundo en diálogo permanente con el campo, que aparecía de repente al doblar cualquier esquina, y con los pueblos de sus alrededores. El urbanismo de Granada era bastante campesino. Las tensiones literarias se desplazan así con facilidad y cambian de referencia: desde la oposición de la Vega y Granada hasta las distancias abiertas entre Granada y Madrid.

El epistolario del poeta será movedizo en su valoración de los *lugares sagrados*. Las declaraciones de amor a Granada y al campo desembocan con frecuencia en la denuncia de otra realidad: el deseo de estar en Madrid,

los problemas de la vida provinciana o pueblerina, la falta de amigos y de cómplices artísticos. Sirva de ejemplo una carta enviada a su hermano Francisco, desde Asquerosa, en julio de 1926:

> La temporada del campo pasa lenta y aburrida para mí. Yo estoy cansado de esto. En realidad Asquerosa no es el campo. Está todo lleno de etiqueta estúpida, hay que saludar a las gentes y decir buenas noches. No se puede salir en pijama porque lo apedrean a uno y está todo lleno de malicias torpes y mala intención. En el campo se busca la inocencia. Yo achaco todo esto a que aquí no hay vacas ni pastoreo de ninguna clase (III, 899).

Puestos a situar la geografía de la inocencia, como ocurre con el paraíso, cualquier lugar definido entra de forma rápida en crisis. Este reconocimiento lúcido de la precariedad que late en toda inocencia imaginada será fundamental en las vueltas de tuerca que García Lorca se impondrá después al establecer relaciones con sus nostalgias. El presente se llena de juguetes rotos, desvanes y objetos trasnochados que denuncian la fugacidad de cualquier plenitud. Toda meditación sobre la identidad es conflictiva porque el descubrimiento de la muerte y las huellas de la mentira aparecen por debajo de todas las promesas y todos los consuelos. La interpelación interior será así tan abismal como el viaje externo hacia la gran metrópoli.

La memoria de la experiencia campesina se consolida así como un eje a lo largo de la obra de García Lorca. El paraíso infantil conforma una referencia fundamental tanto para escribir la nostalgia, como para dar un paso más y pisar la conciencia trágica de que los bellos recuerdos son una mentira, el resultado del engaño infantil, una imaginación estafadora. Este será uno de los vértigos mayores en la poética de García Lorca. Por otra parte, según la situación literaria e histórica que viva el poeta en cada momento, el recuerdo de la educación popular y campesina jugará papeles significativos. Para enmarcar este proceso, podemos adelantar tres ejemplos que se relacionan con su mitología y su realidad campesina: la utilización de lo folclórico como verdad, la fuerza sacralizadora de los símbolos y el valor ético de la inocencia popular.

La «Balada triste» del *Libro de poemas* está fechada el 18 de abril de 1918. Se subtitula «Pequeño poema», algo que nos hace pensar en las largas composiciones narrativas que Campoamor denominaba así. El poema tiene una extensión semejante a la que domina en el resto del volumen, pero

cuenta muchas historias que justifican el subtítulo. Quedan escondidas en la composición numerosas canciones infantiles que encierran una larga herencia en relación con las imaginaciones del mundo:

> De niño yo canté como vosotros,
> niños buenos del prado,
> solté mi gavilán con las temibles
> cuatro uñas del gato.
> Pasé por el jardín de Cartagena
> la verbena invocando
> y perdí la sortija de mi dicha
> al pasar el arroyo imaginario.
>
> (I, 77-78).

En las elaboraciones líricas de García Lorca, habrá que prestar atención, sin duda, a las sugerencias del simbolismo que borran las anécdotas para contagiar solo la pena. Se intentaba evitar la elocuencia y las descripciones demasiado literales de la realidad para abrir un mundo íntimo de contagios emocionales. Antonio Machado unió a la lírica simbolista las voces confusas de un coro infantil: «Yo escucho los cantos / de viejas cadencias / que los niños cantan / cuando en corro juegan». Machado brota como una de las primeras fuentes al optar por esta estrategia: «confusa la historia / y clara la pena». Como veremos, habrá también que tener muy en cuenta la elaboración culta de la lírica popular y el uso del folclore que asumió Juan Ramón Jiménez en uno de sus caminos elegidos para separarse de la retórica modernista más elocuente. Baste recordar las *Baladas de primavera* (1907): «Vivan las rosas, las rosas del amor, / entre el verdor con sol de la pradera. / Vámonos al campo por romero, / vámonos, vámonos / por romero y por amor». Son ríos líricos que bañarán en general la poesía española.

Pero hay más. En el caso de nuestro escritor, además de las lecturas, deberemos tener en cuenta como valor poético el recuerdo de su infancia y de las canciones que oyó de niño. La herencia romántica otorga aquí al folclore y a la verdad popular una significación importante como elemento justificativo. Pesa en sus versos una memoria íntima, casi secreta, relacionada con su biografía y con lo que oyó cantar y contar en su infancia[19]. El secreto, estrategia literaria y vital, acompañará al autor desde sus primeras composiciones.

En su libro *Recuerdos míos* (2002), Isabel García Lorca, hermana del poeta, ofreció datos muy claros de la relación de Federico y su familia con la Vega. El poeta adolescente escribía muchas veces al natural: «Federico se iba al río con papel y lápiz a seguir escribiendo» (p. 55). En el capítulo «Los juegos de la Vega», habla de «Balada triste»: «En este poema están presentes muchas de las canciones que cantábamos, pero no con intención folclórica, sino poética y dramática» (p. 60). Como indica su hermana Isabel, el corro entra aquí, junto al folclore, como un diálogo íntimo con la infancia perdida. Por eso suena una canción que cantaban los niños granadinos:

> Ahí va mi gavilán
> con cuatro uñas de gato.
> Como no me traigas carne,
> te mato [...].

Y suena también otra canción:

> Verbena, verbena,
> jardín de Cartagena [...].

Y otra canción más:

> Al pasar el arroyo
> de Santa Clara,
> se me cayó el anillo
> dentro del agua [...].

Todas estas canciones se sumergen en la «Balada triste». Isabel García Lorca ordena muchos recuerdos que clarifican la presencia de las leyendas, la gente, el folclore y las costumbres de la Vega en la obra de su hermano, tanto por lo que se refiere a la poesía como al teatro. Detengámonos ahora en los que se refieren al cante jondo. Al hablar de la imagen de Juan Breva que el poeta configura, escribe: «Se ve que sobre él tenía información directa de mis tíos» (p. 41). Y añade unas páginas después:

> Federico tocaba la guitarra —la misma que hoy se conserva en la Huerta de San Vicente y que nunca más después oí tocar— y cantábamos; no las canciones populares que él después recogió; eran las canciones cultas de los cancioneros de los siglos XV y XVI que él conocía bien, y otras

> populares, sobre todo asturianas, gallegas, catalanas y castellanas. Muchas de ellas a dos voces, que mi hermano Paco hacía a la perfección. Algunas veces Federico solo cantaba jondo, pues no se canta a coro y los demás no sabíamos (pp. 54-55).

Los recuerdos de la cultura campesina también influyeron en la especial relación de García Lorca con el flamenco. El *Poema del cante jondo* supondrá una estilización formal y legendaria de la Andalucía romántica. Adaptó los recursos de la canción lírica, con su fuerte capacidad de síntesis, para crear una propuesta mitológica y primitiva de la tierra. Las sabidurías antiguas y el Sur separado de la geografía industrial sirven para conservar puros los sentimientos del amor y la muerte que se consideran degradados en la ciudad. Está claro que García Lorca sigue de cerca la interpretación romántica de Falla y sus esfuerzos por unir el legado tradicional con el arte moderno. Seguro que García Lorca leyó *Cantaores andaluces. Historias y tragedias* de Núñez de Prado a la hora de escribir su conferencia «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado *cante jondo»*. Y por supuesto que se valió de los *Cantares españoles* de José Rodao, como demuestra Christopher Maurer en *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo* (2000)[20]. Se valió de muchos más cancioneros publicados en la época. Pero junto a todo esto hay que sumar la experiencia vital y la cultura oral que le permiten incidir con energía en la interpretación romántica del cante jondo como expresión de una conciencia trágica personal. La herencia de los pueblos de la Vega granadina se elabora así y entra en el mundo del poeta.

Los recuerdos de Isabel García Lorca enlazan con alguno de los detalles biográficos que nuestro poeta confió a su amigo Adolfo Salazar en una carta de agosto de 1921. Escribe desde Asquerosa:

> Además (¿no sabes?) estoy aprendiendo a tocar la guitarra; me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y *er cante de los gitanos,* tarantas, bulerías y ramonas. Todas las tardes vienen a enseñarme El Lombardo (un gitano maravilloso) y Frasquito *er de la Fuente* (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular (III, 717).

Adentrándonos en el mundo lírico de García Lorca, resulta pertinente unir la fuerza simbólica de algunos referentes naturales con su experiencia directa en la vida del campo. La aparición de animales, la unidad entre las existencias minúsculas y las dimensiones cósmicas, la personificación de

los elementos, los ciclos de la cosecha o la significación de la tierra adquieren un sentido propio en la reinterpretación lírica de Andalucía. En la conversación con José R. Luna citada antes, Lorca recuerda lo siguiente:

> Siendo niño, viví en pleno ambiente de naturaleza. Como todos los niños, adjudicaba a cada cosa, mueble, objeto, árbol, piedra, su personalidad. Conversaba con ellos y los amaba. En el patio de mi casa había unos chopos. Una tarde se me ocurrió que los chopos cantaban. El viento, al pasar por entre sus ramas, producía un ruido variado en tonos, que a mí se me antojó musical (III, 523-524).

El panteísmo lorquiano, como veremos, encontrará cauce literario con muchas ayudas: Hesíodo, Victor Hugo, el simbolismo, etcétera. Pero es necesario comprender que estas lecturas encuentran raíces profundas en la memoria de un niño campesino acostumbrado a conversar con la naturaleza y a unir el detalle minúsculo de los insectos con las grandes imágenes del universo.

Ángel Álvarez de Miranda (2011) llamó la atención sobre la carga simbólica de la realidad natural en el mundo de Federico García Lorca, algo propio de las culturas sacralizadas primitivas: «Lo que ahora llamamos *poesía* de un poeta contemporáneo, García Lorca, ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de antiguas religiones» (p. 29). Ejemplo significativo puede ser la luna: «El sol no tiene devenir, pero la luna, en cambio, muere una vez por mes. Para la religiosidad primitiva y arcaica la luna contiene en sí a la muerte, la sufre y la trasciende» (p. 77).

La identificación de la muerte y la luna recorre la obra de García Lorca. La nueva sacralización de la naturaleza en el interior del mundo moderno, propia de la cultura que deriva del Romanticismo a lo largo de los siglos XIX y XX, anidó bien en la realidad de una infancia y una adolescencia que vivieron de cerca la naturaleza y sus ciclos. De ahí la fuerza dramática de la simbología natural del autor de *Poema del cante jondo*, el *Romancero gitano* o *Bodas de sangre*. El simbolismo de los cantos infantiles se funde de forma natural con los cuentos de las viejas.

La memoria rural abre otras muchas posibilidades en la obra del poeta. Irán surgiendo a lo largo del tiempo en su relación con los libros y con los escenarios. El público natural de los pueblos, dispuesto a sorprenderse de manera espontánea con los recursos del arte, fue el preferido por García

Lorca. Lo repitió en sus entrevistas. Al valorar el trabajo de La Barraca, le confiesa en 1934 a Juan Chabás: «Donde más me gusta trabajar es en los pueblos. De pronto ver un aldeano que se queda admirado ante un romance de Lope, y no puede contenerse y exclama: "¡Qué bien se expresa!"» (III, 539). Pero las apuestas que defendió como director de La Barraca están ya en la «Advertencia» de *Los títeres de Cachiporra*, escrita en el verano de 1922:

> Yo y mi compañía venimos del teatro de los burgueses, del teatro de los condes y de los marqueses, un teatro de oros y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también. Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar que pena teníamos. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz [...]. Entonces yo avisé a mis amigos, y huimos por esos campos en busca de la gente sencilla (II, 40).

La inocencia popular da sentido a los trucos del arte, porque los pone en contacto con la verdad natural y permite un escenario sin fisuras para la representación del mundo. La herida romántica de García Lorca exige la búsqueda de lugares propicios para la verdad. Luego se llenará de melancolía cuando estos lugares, o la relación personal y artística con ellos, se den por perdidos. El hombre de ciudad añora al niño campesino que fue. La cuestión es que el poeta no se contenta con la melancolía. Va a seguir investigando, buscando los extremos, dejándose envenenar por la lucidez. Asume el reto profundo, la aventura radical de la lírica, su indagación en el vacío y en las sombras de la identidad. Llega a quebrarse el sentimiento de pertenencia. Y la melancolía desemboca entonces en una conciencia trágica que necesita desmentir la verdad, negar incluso el lugar de la verdad, iluminar por dentro y cancelar todo lo fundado como referencia de antigua plenitud y de consuelo. La lucidez es el veneno que García Lorca ejemplificó en el libro que aparece en un paisaje campesino. Es la compañía íntima de Shakespeare. Es el drama de su historia familiar.

El proceso que va desde la nostalgia de la verdad al reconocimiento de la mentira, o de los engaños de una verdad imposible, ha sido estudiado por Juan Carlos Rodríguez en una reflexión minuciosa sobre la conciencia trágica[21]. El poeta —que había reconocido su razón de ser en el sentimiento de extrañeza que supone la pérdida de la inocencia— da un paso más, se enfrenta con los límites, cuestiona el sentido de su búsqueda y

descubre que en realidad no se pierde nada porque nunca se ha poseído nada. El vacío sustituye así a la pérdida, enfrentándonos con la humedad musgosa de los pozos, con el sentimiento helado de la oquedad. La tierra original se impone entonces como destino de muerte, como ciclo marcado por la fatalidad.

La infancia campesina podía conectar con la ilusión republicana de extender la cultura por los pueblos, una aspiración que justificó la aventura de La Barraca. Allí esperaba la inocencia del público aldeano para que se hiciesen verdad las representaciones del arte. Pero, pero... se trataba de una ilusión atravesada por la hoja fría de un puñal, un consuelo desmentido necesariamente por la conciencia de que en la infancia y en el pueblo actúan también la muerte, la fatalidad del deseo y la hipocresía. Las tensiones eran inevitables en unas existencias que no podían armonizar la fuerza natural y las normas sociales, la intimidad y la represión, los códigos vigilantes de lo público y lo privado. Puestos a pensar en la verdad, no existen realidades esenciales, sino coyunturas, entidades históricas.

Un proceso parecido puede encontrarse en el teatro y en los poemas de García Lorca. La nostalgia aldeana, el contacto feliz con la naturaleza no manchada por la civilización, ese mundo que una vez situó en Fuente Vaqueros y Asquerosa, revela después sus aristas sombrías en *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Las memorias de Isabel García Lorca ofrecen muchos datos sobre las historias de los pueblos donde vivió la familia, historias que pasaron más tarde al teatro de su hermano. Se alían literatura y vida para desmentir cualquier espejismo. Ahora cuesta trabajo, por ejemplo, embellecer el drama de Martirio, una de las hijas de Bernarda, engañada en apariencia por Enrique Humanes, un hombre que prefirió casarse con una mujer fea, pero con dinero. Dice Martirio: «¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer» (II, 595). El conflicto se extiende a la intimidad de los salones de estar, las alcobas y los sentimientos personales.

Un itinerario semejante lo encontramos en los poemas del *Diván del Tamarit*. El libro de claro sabor granadino viene a culminar el itinerario empezado en la Vega y en Granada, y seguido después en las distancias de Madrid y Nueva York. La muerte que descubre en la gran ciudad está también en los orígenes. La alusión al diván en el título, como colección de poemas, puede integrarse en la melancolía de la ciudad que los árabes

perdieron frente a los cristianos. Pero hay pasos más íntimos. La Huerta del Tamarit, propiedad de un tío del poeta, era un lugar cercano a la Huerta de San Vicente. Regresa de Nueva York a la Vega para reconocer que hay una misma realidad. Si en «Infancia y muerte» había escrito:

> Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!,
> comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos,
> y encontré mi cuerpecito comido por las ratas
> en el fondo del aljibe con las cabelleras de los locos.
>
> (I, 587).

Ahora en un tono menos desesperado, pero no menos negativo, asume la experiencia de la vecindad para afirmar en la gacela «Del niño muerto» que:

> Todas las tardes en Granada,
> todas las tardes se muere un niño.
> Todas las tardes el agua se sienta
> a conversar con sus amigos.
>
> (I, 594).

Los elementos naturales se someten a una dinámica de personalización. La cercanía dramática, de vecindad con la luna, se desplaza al agua. Y su declaración de amor a la tierra encuentra la plenitud de sentido en la casida «De la mujer tendida»:

> Verte desnuda es recordar la Tierra,
> la Tierra lisa, limpia de caballos.
> La tierra sin un junco, forma pura
> cerrada al porvenir: confín de plata.
>
> (I, 602).

La tierra es devuelta al mito, al lugar de los ciclos vitales, el origen y el destino, la vida y la muerte. Identificada con el cuerpo de la mujer, con la sangre de la mujer («Bajo las rosas tibias de la cama / los muertos gimen esperando turno»), la tierra sirve para recordarnos que aquello que nos da vida también nos encamina hacia la disolución. No hay más identidad que un sucesivo fragmento condenado a diluirse. Como señaló Andrés Soria Olmedo, la tradición barroca que denuncia la fugacidad del mundo y

recuerda la cercanía entre la cuna y la sepultura se condensa en la imagen del niño muerto, tan utilizada por García Lorca a lo largo de toda su obra para encarnar la inocencia asaltada por la degradación[22]. La vuelta al origen es la confirmación de una conciencia trágica. Se llega al lugar desde el que se partió. La Vega siempre está ahí, como memoria de la belleza y la exaltación vital, o como espejo roto, como paraíso envenenado por la lucidez.

Federico García Lorca, poeta campesino, hijo de un labrador rico y en contacto con el campo a lo largo de toda su existencia: un tejido importante en su obra. La biografía sirve de fondo de verdad para elaboraciones literarias y la literatura permite reconocer el significado de la vida. Esta clave de tensión entre la vida y la poesía, fundamental en la lírica contemporánea, adquiere en García Lorca el peso de los habitantes de la naturaleza. En el horizonte de sus creaciones aparecen con frecuencia el niño campesino, los caballos, las hormigas, el caracol, los juncos, el sapo, el pájaro muerto, la mariposa, la luna, las acequias y, después, el veneno o el maleficio de la poesía.

Palabras, formas y vida. Lo oral puede guardar un resto de la leyenda inocente, un testimonio de identidad. La escritura será siempre el espacio del conflicto.

Poeta de Granada

Necesitamos dibujar ahora un segundo marco: su manera de ser y sentirse granadino. Es una cuestión que me afecta de un modo personal, no solo como lector de García Lorca, sino como memoria de mi propia vocación de lector. La persona que escribe este ensayo es heredera del adolescente granadino que descubrió la poesía lorquiana en un volumen de la editorial Aguilar encontrado en la biblioteca de su padre. Cuando poco después leí el ensayo de Ian Gibson sobre la muerte del poeta y la represión franquista en Granada, se mezclaron para siempre la cultura y la vida, los versos que leía y las calles que pisaba[23].

Crecer en Granada fue para mí ir en busca de la ciudad que había quedado escondida bajo los escombros después de la Guerra Civil y de la ejecución de Federico García Lorca. Escribir ahora sobre su adolescencia y su juventud, sobre las palabras y los libros que nutrieron su formación literaria, es también volver la vista al adolescente que fui, al joven que se entregó a la poesía. Los viajes de ida y vuelta en el tiempo, el deseo de articular principios y finales, son un esfuerzo de la memoria para encontrar el sentido de la existencia.

Son muchos los testimonios que nos han quedado de la relación conflictiva de Federico García Lorca con la ciudad. Su muerte no es uno de ellos, porque no indica problema alguno del poeta con la ciudad. Su asesinato señala más bien hacia otra dirección: la costumbre de terror impuesta como método en toda España, en cualquier ciudad, por los militares golpistas de 1936 ante el tejido social de la Segunda República.

Al hablar de la relación conflictiva de García Lorca y Granada, me refiero a la incomodidad que su vocación sintió en una ciudad de provincias por la que el aspirante a escritor podía ser devorado. Entre los muchos ejemplos disponibles en su epistolario y sus entrevistas, elijo dos de distinta

época. Principios y finales. En la primavera de 1920, desde la Residencia de Estudiantes, le escribió una carta muy seria a su padre para rogarle que no le obligue a vivir con él:

> ¿Qué hago yo ahora en Granada? Escuchar muchas tonterías, muchas discusiones, muchas envidias y muchas canalladas (esto naturalmente no les pasa más que a los hombres que tienen talento), y no es que a mí me importe nada porque, gracias a Dios, estoy muy por encima, pero es molestísimo, molestísimo. A los tontos no se los discute y a mí me están discutiendo en Madrid gentes muy respetables, y eso que no he hecho más que salir, que ya será la gorda cuando estrene otras cosas, y así probablemente hasta tener un gran nombre literario [...]. Yo he nacido poeta y artista, como el que nace cojo, como el que nace ciego, como el que nace guapo. Déjame las alas en su sitio, que yo os respondo que volaré bien [...]. No consultes estas cosas con amigos abogados, médicos, veterinarios, etc., gentecilla mediocre y antipática, sino con mamá y los niños (III, 679-681).

Después del fracaso sonoro de *El maleficio de la mariposa,* en marzo de 1920, su primer y prematuro estreno, García Lorca intentó resolver las dudas de su padre sobre el futuro que le esperaba como escritor. La vida en Madrid es importante porque, como afirmará en otra carta de enero de 1924, «quedarse en la provincia es cortarse las alas y convertirse en señoritos de casino» (III, 793-794).

El otro ejemplo seleccionado pertenece a junio de 1936. En una entrevista con Luis Bagaría, al hablar de la toma de la ciudad por los Reyes Católicos, el poeta se muestra tajante:

> Fue un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre, acobardada; a una tierra del chavico, donde se agita actualmente la peor burguesía de España (III, 637).

García Lorca añadió después unas palabras en favor de la fraternidad universal y justificó una negación «de la frontera política», algo que se cargaba de sentido en la España de aquellos meses prebélicos marcados por discusiones políticas entre los nacionalismos y el internacionalismo. Pero quizá se mezclaban también razones literarias. En su denuncia de la burguesía granadina, palpitaban algunos enfados con amigos de la ciudad. En diciembre de 1934, le había anunciado a Alardo Prats la aparición de un nuevo libro: «Ahora la Universidad de Granada va a publicar un nuevo

libro de poesías mías, que se titula *Divan del Tamarit*» (III, 542). Las cosas no salieron según lo previsto.

En el verano de 1934, después de una lectura privada de *Yerma,* a la que asistieron el arabista Emilio García Gómez y Antonio Gallego Burín, García Lorca anunció que había escrito una colección de poemas, casidas y gacelas, en memoria de la poesía árabe granadina. Gallego Burín se ofreció a publicar el libro en las ediciones de la Universidad de Granada. Pero la edición se retrasó y, molesto, el poeta pidió a su amigo Eduardo Rodríguez Valdivieso que retirase el original[24].

Las distancias políticas entre García Lorca y Gallego Burín, muy poco después alcalde franquista de la ciudad, eran ya abismales a la altura de 1936. La reivindicación de la cultura árabe que hizo el poeta en su entrevista con Bagaría y su denuncia de la burguesía granadina tuvo como telón de fondo la repulsa de un dogmatismo católico e imperial que se estaba preparando para legitimar el golpe de Estado.

Por distintos motivos, tanto al principio como al final de su vida literaria, García Lorca intentó defenderse de las amenazas de su ciudad. Es algo evidente. Pero evidente es también que el poeta se sintió ligado a Granada de manera muy íntima a la hora de definir su personalidad y su obra. Entre los muchos testimonios de amor o de reconocimiento orgulloso, elijo dos que me parecen significativos como contrapeso de los testimonios negativos anteriores. En marzo de 1928, le escribe a Juan Guerrero Ruiz:

> Pronto recibirás el número dos de *Gallo* y la edición de Soto de Rojas. Seguirán las sorpresas juveniles. Ya ves, querido Juan, como Granada es y será siempre capital intelectual de Andalucía, aunque el indocumentado (en Andalucismo) Pepe Bergamín afirme lo contrario para dar coba a los sevillanos (III, 1050).

García Lorca reivindicaba el valor de Granada como reacción a un artículo, «El idealismo andaluz», que José Bergamín había publicado en *La Gaceta Literaria* el 1 de junio de 1927. Una pretendida herencia juanramoniana de andalucismo esencial sobre Salinas, Guillén y Cernuda, y las distinciones que se hacían entre García Lorca y Alberti, en favor del gaditano, llevaron al poeta granadino a defenderse con el escudo de su ciudad, que no era ya un espacio provinciano y peligroso para un creador, sino la indiscutible capital intelectual de Andalucía, un centro de renovación literaria.

Es muy conocida, por otra parte, la declaración a Gil Benumeya, publicada el 1 de enero de 1931 en *La Gaceta Literaria,* en la que definió su personalidad a través de la historia de Granada. Es la otra ciudad, esa leyenda solidaria con la que él se identifica:

> Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío [...], del morisco que todos llevamos dentro.

La declaración tiene más peso de lo que parece en las relaciones estéticas de García Lorca con la ciudad. Es importante, como veremos, que la herencia árabe, la leyenda romántica de la ciudad perdida, no desembocara en la exaltación de la pereza o en los adornos alhambristas. Se trataba de otra herida más profunda y de un García Lorca que ya había escrito sobre los marginados del mundo, por ejemplo, los negros de Nueva York.

Más allá de las declaraciones de amor o de rechazo a la ciudad, la obra literaria de Federico García Lorca es por sí misma la mejor prueba de su relación íntima con Granada. Sus estados sentimentales y su evolución literaria necesitaban interpretar paisajes, fijar una geografía en la que dar sentido a la realidad y en la que apoyar sus metáforas y sus imaginaciones literarias. Situarse ante la ciudad de Granada supuso para Lorca un libro de diferentes lecturas, un diálogo sucesivo con su propia poesía, con los matices de su voz y su identidad. Era una insistencia inevitable. Más que la realidad geográfica granadina, debemos considerar la educación sentimental del poeta y su formación literaria e intelectual[25].

Al cumplir los diez años, en el verano de 1908, la familia del poeta, todavía residente en Asquerosa, decidió enviarlo a Almería para que estudiase el bachillerato. Había varios motivos que justificaban esta decisión[26]. Las familias acomodadas de la burguesía rural tenían la costumbre de enviar a sus hijos a estudiar en centros escolares respetados. En Almería se había abierto el Colegio de Jesús, una institución de prestigio social, fundada con la idea de asegurar una educación conservadora a los descendientes de las familias burguesas inquietas por las tendencias reformistas de la enseñanza pública de la ciudad. Por otra parte, el maestro Antonio Rodríguez Espinosa, que había ejercido la profesión en Fuente Vaqueros entre 1894 y 1901, estaba destinado entonces en Almería. Para completar sus modestos ingresos, recibía alumnos en su casa, tutelando

personalmente sus estudios. Dos primos hermanos del niño, Salvador García Picossi y Enrique García Palacios, ya estudiaban allí. La opción almeriense pareció buena a los padres del poeta, pero una infección bucal grave rompió el proyecto almeriense, obligando al alumno a volver con su familia en la primavera de 1909. Los padres decidieron trasladar su domicilio a Granada.

No fue un cambio fácil para el niño. Ian Gibson (2009) recogió testimonios del «calvario» de los años escolares en Granada. El muchacho tuvo que enfrentarse a las bromas de los alumnos y a la incomprensión de algún profesor dispuesto a demostrar su virilidad en las aulas. Según el recuerdo de algunos compañeros de García Lorca, las costumbres poco sofisticadas de los pueblos de la Vega y el carácter afeminado provocaron una reacción negativa ante el recién llegado. José Rodríguez Contreras, por ejemplo, entrevistado por el biógrafo de Lorca en 1978, recordó que «el joven Lorca tuvo que aguantar no pocas cuchufletas y pullas hechas a sus expensas, y hubo incluso quien le pusiera el apodo de *Federica* por afeminado» (p. 53). La imagen del mal estudiante, del alumno sentado en la última banca con miedo a los directores y los profesores severos, empezó a forjarse en esa época, cuando los cuidados y los privilegios familiares empezaron a estrellarse contra una realidad hostil. Los pupitres académicos fueron menos refugio que los libros[27].

¿Qué le esperaba en Granada, entre 1910 y 1920, al poeta y a su familia? Junto a los problemas señalados, también esperaba una ciudad viva, con una tradición cultural bien configurada, aunque a veces muy reaccionaria, y con una energía cívica dispuesta a dudar y distanciarse de los hábitos más conservadores. La dinámica de la lejanía y la intimidad, del sentir una herencia y al mismo tiempo una necesidad de distancia, algo que aparece con frecuencia en García Lorca, se había consolidado en un sector amplio de la cultura urbana gracias al ejemplo de Ganivet. La imagen de la Alhambra adquiere así una doble dimensión. Por una parte, conviene defender la importancia de la historia árabe frente al catolicismo reaccionario; por otra, al ser el monumento granadino la seña de identidad más famosa, la acción de *alhambrizarse* puede significar una apuesta negativa por lo local, por el costumbrismo más apocado.

Ganivet, viajero y escritor, pesa en la cultura granadina del primer tercio del siglo XX como una referencia inexcusable. Es muy ilustrativo su epistolario y los consejos que da de forma constante a sus compañeros de letras. Cuando se despide de Nicolás María López desde Helsingfors, el 3 de febrero de 1897, con una queja, «No seas tan gandul, ilustre descendiente del Boabdil, y dígnate escribir algo a este pobre corresponsal y mártir»[28], está haciendo algo más que una broma. Insiste sobre los peligros de una ideología granadina que invita a la falta de voluntad y a la parálisis, herencia del fatalismo árabe, y que puede ser venenosa para cualquier talento creativo. Son los tiempos literarios y es una particular ideología de la ciudad. Andando el tiempo, Don Alhambro será un personaje caricaturesco y tierno en el que Lorca y sus amigos encarnen de manera irónica el espíritu de una ciudad paralizadora, asaltada por la melancolía culta y las tentaciones del casticismo.

Francisco García Lorca (1980) recordó la Granada inicial que encontraron su hermano y él en el colegio del Sagrado Corazón y en la universidad, con un profesorado provinciano que iba a alimentar las caricaturas de los docentes inútiles o desvalidos que aparecieron años después en *Doña Rosita*. Pero también recordó que en esos días se vivía una transformación importante, con nuevos profesores como Martín Domínguez Berrueta y Fernando de los Ríos que dieron un nuevo tono a la vida cultural y social de la ciudad, una élite capaz de hacerse notar. Estos cambios se recibieron con alegría y provecho por unos jóvenes

> [...] inclinados a una generosa y abierta izquierda, con conciencia social y un agudo sentido crítico de la sociedad española y, particularmente, la provinciana. Esto lo sentía más o menos el pequeño mundo granadino, para quienes éramos unos *intelectuales*, planta vagamente nociva (p. 97).

El grupo de amigos con el que se formará García Lorca, los asiduos a la tertulia de El Rinconcillo en el café Alameda, respiraba esta atmósfera de ciudad abierta, enemistada con las convenciones tradicionalistas. Incluso los amigos que más tarde derivaron hacia la derecha reaccionaria, justificando el golpe de Estado de 1936, se mostraron críticos durante años con el provincianismo de la ciudad. Se discutía sobre el urbanismo, las modificaciones provocadas por la apertura de la Gran Vía, el espacio simbólico que debía ocupar la Alhambra y la cultura árabe, las modas

literarias y los asuntos sociales que poco a poco marcaban el fin de la Restauración y la llegada de la República.

El miedo al provincianismo no era un resquemor solitario de García Lorca, sino un sentimiento muy granadino de la juventud necesitada de abrir la ciudad o viajar fuera para desarrollar su vocación[29]. Lo mismo ocurre con la reivindicación del mundo árabe representado por la Alhambra, que el poeta esgrimió en el *Diván del Tamarit* y en sus protestas ante la burguesía granadina. Ya Ángel Ganivet había destacado el monumento árabe como la marca principal de la identidad ciudadana en *Granada la bella* (1896). Por lo que se refiere a los amigos del poeta, nos recuerda Mora Guarnido (1958) que

> [...] en aquella época, el *rinconcillo* era una ardiente retorta de proyectos innumerables. Excursiones a la Alpujarra para descubrir y anotar supervivencias moriscas —monfíes—, viajes al Marruecos español siguiendo la huella de los moros granadinos expulsados, viajes por España, en peregrinación de arte [...] (p. 159)[30].

En la famosa declaración, ya citada, de García Lorca a Gil Benumeya, después de identificarse con los perseguidos, el poeta se adentra en un pequeño laberinto de sensaciones confusas: «Granada huele a misterio, a cosa que no pudo ser y, sin embargo, es. Que no existe, pero influye. O que influye por no existir [...]» (III, 378). La idea de un aroma que se mantiene después de haber desaparecido el cuerpo se adapta bien a una estrategia simbolista. Pero el origen de esta frase tiene una voluntad regeneradora que hereda de Ganivet. En la primera página de *Granada la bella,* García Lorca había leído lo siguiente: «Mi Granada no es la de hoy, es la que pudiera y debiera ser, la que ignoro si algún día será» (p. 47). Pensar la ciudad implica no acomodarse a los acontecimientos tanto por lo que se refiere al pasado como por lo que afecta al futuro. Los pasados perdidos son inseparables de los futuros que se pretenden alcanzar. El ensueño resulta con frecuencia un ámbito de debate sobre la realidad.

La presencia y el conocimiento de Ganivet resultan lógicos en la vida de García Lorca. Era una referencia cultural para el círculo de amigos granadinos, como lo demostró la publicación del libro de Melchor Fernández Almagro titulado *Vida y obra de Ángel Ganivet* [31]. Al hilo de esta publicación, en septiembre de 1925, escribió Lorca a su amigo: «No te puedes dar idea del entusiasmo que ha causado tu libro en Valdecasillas y

Luna [...] ¡y así tiene que ser!, porque el libro es una preciosidad» (III, 857). Y diez años después, en una entrevista con Luis Góngora, recuerda al autor de *Granada la bella* para salir airoso de una pregunta incómoda sobre su relación con la ciudad. Desplaza al ilustre antepasado la soledad y la incomprensión que siente en Granada un García Lorca ya consagrado:

> Granada es una ciudad encerrada, maravillosa, pero encerrada. Y debe ser así. Ángel Ganivet, el más ilustre granadino del siglo XIX, decía: «Cuando voy a Granada, me saluda el aire». Pero eso no importa —prosigue—. Granada es Granada, y así está bien (III, 623).

Ganivet estaba a mano para representar la figura del escritor granadino que no había querido encerrarse en la comodidad localista y sufría el desapego de sus paisanos.

Los jóvenes periodistas José Mora Guarnido y Constantino Ruiz Carnero habían publicado en 1915 *El libro de Granada. Los hombres,* un conjunto de perfiles escritos con una ironía amable sobre los personajes ilustres de la ciudad, profesores, políticos, escritores, gentes de un mundo ya viejo. Por eso Ruiz Carnero, al retratar a su amigo Mora Guarnido, escribe: «Ser joven, tener entusiasmo y afrontar la vida con reciedumbre espiritual ya es muy gentil promesa. Precisamente estamos en completo fracaso de juventudes» (p. 16). La consigna de *ser joven* alcanza una significación sobrecargada en un país que necesita la regeneración. El fracaso de los proyectos de modernidad, el naufragio de la Primera República y la lejanía entre la España real y la España oficial, que se había ido provocando en la Restauración, convierten a la juventud en un sector lleno de tareas. Según el espíritu pedagógico de la Institución Libre de Enseñanza, los jóvenes bien educados, informados y formados, tenían como responsabilidad la modernización de España. Esta idea otorgó un sentido social a la biología. De ahí el éxito literario que tuvo en España el concepto de generación, una perspectiva biológica convertida en historia cultural. Marcas como generación del 98 o del 27 se consolidan en este contexto. La época en la que se formó García Lorca, la que desembocó en la Segunda República, heredaba el mandato de renovar la política, la ciencia, la economía y la cultura españolas.

Esa juventud, con más o menos valor, no debía repetir la historia de personajes como Nicolás María López, escritor de talento que se condenó al

fracaso por su inclinación provinciana. Ruiz Carnero y Mora Guarnido dictan su sentencia:

> [...] evolucionó fatalmente hacia el practicismo, y poco a poco fue despertando de los sueños literarios para colocarse frente a la realidad de la vida. Y abandonó una senda por otra. Hoy, D. Nicolás María López es un grave notario que escribe prosas rutinarias y abominables en papel de oficio, que tiene una clientela numerosa y que vive sin inquietudes (pp. 45-46).

El miedo al provincianismo, al alhambrismo superficial o al conservadurismo resultaba en aquellos jóvenes algo tan enérgico como el compromiso con la ciudad y el país. El *ser* era inseparable del *estar* y, como afirmó Ortega y Gasset, para salvarse uno mismo había que asumir también la tarea de salvar las circunstancias. Y en esta atmósfera de integración y distanciamiento, de invitación a la intimidad y deseo de viaje, se producen los hechos decisivos de la formación cultural de Federico García Lorca. Dentro de la atmósfera general, resulta necesario elegir algunas perspectivas para dibujar las claves en las que se consolidó la personalidad del poeta. Me limito aquí a señalar tres, porque creo que apuntan a lo más decisivo: el abandono de la música por la literatura, la superación del romanticismo sonoro y el alhambrismo por una tendencia simbolista a la tristeza y la identificación de la cultura popular con la solidaridad humana de un izquierdismo político.

Uno de los profesores decisivos que encontró Federico García Lorca en Granada fue Martín Domínguez Berrueta, catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes. Sus lecciones y la significación de los viajes de estudios organizados por él fueron un factor oportuno a la hora de inclinar el camino artístico de García Lorca hacia la literatura. Encaminado desde niño a la música, la muerte en 1916 de su maestro don Antonio Segura Mesa supuso una pérdida importante[32]. Quince días después de esta muerte, García Lorca emprendió su primer viaje de estudios con Domínguez Berrueta. Se abría una experiencia.

Nos hemos acostumbrado a mirar las relaciones entre García Lorca y Berrueta desde la perspectiva del distanciamiento que se produjo en 1918, cuando el escritor dedicó *Impresiones y paisajes* a Antonio Segura, hiriendo el orgullo del maestro que se creía con derecho a la dedicatoria de un libro en el que sus viajes habían tenido una presencia clave. Además de esta dedicatoria no cumplida, hubo también otras razones para la desavenencia

relacionadas con la propia formación de García Lorca y con su grupo de amigos. En el capítulo del libro dedicado a «La Cartuja», hay unas reflexiones duras sobre la escultura religiosa castellana con motivo del *San Bruno* de Manuel Pereira. El joven desprecia la obra porque observa «la rudeza de un patán», un «hombre vulgarísimo, después de haber comido y discreteado un poco [...]». Lorca, además, se ríe de los técnicos que se extasían ante estas vulgaridades, «tan cacareadas por los sabios y no sabios», y ridiculiza su entusiasmo: «¡Estas esculturas son magníficas! ¡Note usted la maravilla de esas manos! ¡Fíjese usted, qué cosa tan anatómica! Sí, sí señor, pero a mí únicamente me convence el interior de las cosas, el alma incrustada en ellas [...]» (I, 69). Domínguez Berrueta, que había publicado el artículo «La cabeza de san Bruno», se sintió parodiado[33]. Entre algunos amigos de El Rinconcillo, como Mora Guarnido, Berrueta tenía fama de histrión hueco. Años más tarde, en tono de falsa disculpa, escribirá en su libro dedicado a Lorca:

> Lamento mucho no poder rectificar mi criterio de entonces de que don Martín no era otra cosa que una parodia espectacular de maestro. Su histrionismo barato y su vanidad le empujaban a actitudes desmesuradas y exaltadas, a huecos ditirambos nunca fortalecidos por un criterio exacto ni aproximado de las cosas[34].

García Lorca se inclinó en sus palabras sobre el *San Bruno* de Pereira del lado de Mora Guarnido. Después de la muerte del maestro, se arrepintió de ese mal gesto, recordando sobre todo los meses del verano de 1917 que había compartido en Burgos. En una carta a Fernández Almagro, de julio de 1924, confiesa:

> Yo estoy nutrido de Burgos, porque las grises torres de aire y plata de la catedral me enseñaron la *puerta estrecha* por donde yo había de pasar para conocerme y conocer mi alma [...]. Tengo un piadoso recuerdo para Berrueta (que conmigo se portó de una manera encantadora) pues por él viví horas inolvidables que hicieron mella profunda en mi vida de poeta. Pero ya no tengo tiempo de pedirle perdón [...], aunque me sonríe desde lejos. Dios le habrá perdonado su infantil pedantería y su orgullillo a cambio de su entusiasmo, que, aunque fuera (y esto no se sabe) *interesado*, era, al fin y al cabo, *entusiasmo,* ala del Espíritu Santo (III, 806).

El Federico García Lorca lector sabía muy bien por qué elegía la expresión religiosa *puerta estrecha* para aludir a las horas inolvidables que hicieron mella profunda en su vida de poeta. Dos años antes, en 1922, Díez-Canedo

había publicado la versión española de *La puerta estrecha*, una novela en la que André Gide narraba una difícil iniciación sentimental y cultural a la vida. El deseo se enfrenta a las limitaciones de la vida. La culpa, la exigencia de austeridad y las llamadas inevitables de la sensualidad y el instinto provocan un torbellino, crean una dinámica enfermiza de contradicciones con el peligro de desembocar en la ruptura íntima o en la autonegación.

Domínguez Berrueta fue, junto a Fernando de los Ríos, uno de los protagonistas de la renovación cultural de Granada. Su figura representa a muchos profesores de bachillerato o de universidad que intentan con su entusiasmo abrir caminos y mover inquietudes entre sus alumnos. Aunque la lectura de su obra ensayística no depara una profundidad de pensamiento, nos encontramos con frecuencia algunas claves decisivas en la formación de la personalidad lorquiana: el amor de Cristo frente al clericalismo, el interés por la mística, la fe en la educación como fuerza renovadora de la sociedad y la identificación con la figura caballeresca de don Quijote.

Educado en una atmósfera religiosa en Salamanca y Burgos, Domínguez Berrueta defendió siempre la separación entre la Iglesia y el Estado. Respetar la religión suponía para él superar las corrientes clericales del tradicionalismo que intentaba utilizarla con fines políticos. Muy claro queda este empeño en su ensayo *La Iglesia y la política* (1910), donde apuesta, frente a la manipulación partidista del clericalismo, por la figura de Cristo: «Hay que hacer sentir lo religioso [...], si en cada alma religiosa hay alientos de apóstol, apártesela de la política, de lo que divide y separa y encona, porque la palabra y el espíritu de Jesucristo son amor» (p. 8).

Tengamos en cuenta que la política sufrió un grave descrédito a lo largo de la Restauración por considerarse un campo de mentiras y prebendas oficiales separado de las necesidades de la realidad española. Durante años, hasta la proclamación de la Segunda República, García Lorca participó de esta idea. Se negó incluso a que su drama *Mariana Pineda* fuese considerado una obra política al estrenarse en 1927.

Viene a cuento recordar también que en el folleto dedicado a *La universidad española* (1910), en el que recogió dos conferencias pronunciadas antes de su destino en Granada, Domínguez Berrueta destacó lo siguiente como seña de orgullo de la vieja Universidad de Salamanca: «Notad el estudio del árabe, lo que significa cómo estaba al día la

universidad, reconociendo la influencia civilizadora de los árabes [...]» (p. 9). Años más tarde, en otra conferencia dedicada a la «Renovación universitaria» (1918), se suma al espíritu pedagógico de Francisco Giner de los Ríos y afirma:

> [...] vayamos abriendo, muy hondo, el firme de una restauración nacional, con el pleno convencimiento de que no es posible poderío, ni vida, ni riqueza, ni progreso, ni gloria para España, sin una soberana realidad de cultura y educación: el magno problema de la Pedagogía popular, el problema de lo universitario (p. 18).

Domínguez Berrueta, además, era autor de unas *Historias de don Quijote* (1913) y de una tesis doctoral dedicada a *El misticismo de san Juan en sus poesías (ensayo de crítica literaria),* en el que apunta la necesidad de superar las contradicciones de la carne y el alma a través del proceso místico. San Juan es un ejemplo literario cuando ofrece su lucha interna en la noche oscura del alma, la necesidad de superar las tensiones del amor a través de un camino de austeridad y purificación. Como veremos, la mística supondrá uno de los primeros caminos literarios que intenta recorrer García Lorca como vía para superar las contradicciones entre el alma y el cuerpo, entre la voluntad de pureza y la culpa[35].

En el capítulo que le dedica a «La vida de santa Teresa» en *El libro de la literatura* (1917), Domínguez Berrueta se entusiasma al escribir: «No te llames de España, lector, si no has estado en Ávila, por lo menos; si no has pasado un día entero siguiendo paso a paso las huellas benditas de santa Teresa, si no has reconstituido con realismo imborrable las escenas de su vida» (p. 53). El 19 de octubre de 1916, Federico le escribe a su familia desde Ávila para contarle la emoción de

> [...] ver aquellos claustros donde vivió la gloria más alta de España, la mujer más grande del universo como es Teresa de Jesús; de ver y tocar la cama donde descansó, las sandalias, la celda donde vivía y donde se le apareció Cristo atado a la columna y el locutorio donde hablaba la santa con el sublime místico san Juan [...] (III, 648).

Martín Domínguez Berrueta fue el profesor oportuno para el joven que intentaba buscar en el arte un sentido a su propia identidad. La literatura no solo vino a reemplazar a la música por la muerte de don Antonio Segura Mesa, facilitó también un modo más preciso a la hora de enfrentarse a las contradicciones entre la carne y el espíritu, o el sentir y la posibilidad del

decir, matices cruzados al mismo tiempo por las exigencias del deseo y de la ambición de pureza. El mundo expresivo de la música se prestaba menos que el de la literatura a la batalla íntima, a la discusión con los matices, a la iluminación de las contradicciones. Y el artista necesitaba un campo de batalla, o una puerta estrecha. Eutimio Martín (1986) ha recordado la anotación final que el futuro poeta añadió la noche del 15 de octubre de 1917 a la «Mística en la que se trata de Dios», una de las *Místicas (de la carne y el espíritu)* que empezó a escribir de forma apasionada en la primavera de ese año. Buscaba un mundo lírico capaz de superar las contradicciones: «Federico. 1 año que salí hacia el bien de la literatura».

En esa prosa, aparece esta declaración: «Caballeros andantes de tu bien seremos los pocos que te amamos» (IV, 613). Sale como un caballero andante, como un héroe romántico, un perseguido, un maldito, un soñador, al campo de la literatura. El propio Eutimio Martín relaciona este paso de la música a la poesía con la expresión evangélica *puerta estrecha* que el poeta utilizó en su carta a Fernández Almagro al recordar la influencia de la ciudad de Burgos y de Domínguez Berrueta. Pero junto a la Biblia, no olvidemos la significación de Gide. El ejercicio de conciencia de sus textos de juventud, sus prosas, sus poemas, sus bocetos teatrales, fue la puerta estrecha que cruzó para entenderse consigo mismo y con una identidad conflictiva. Más allá de otras influencias orientales o teológicas, parece sensato recordar la figura de este catedrático de la Universidad de Granada en la formación *mística* de su alumno.

Es muy posible que García Lorca entrara en contacto con la palabra de Unamuno gracias a la admiración de Berrueta. Lector apasionado de sus amigos, contagiaba entusiasmo. Sus alumnos, entre los que se encontraba García Lorca, firmaron una carta en mayo de 1916 para felicitar por su obra al poeta salmantino Cándido Rodríguez Pinilla: «Nuestro buen don Martín evocó su figura; nos ha leído también su *Poema de la tierra*, poniendo en su poesía el fuego del amor. ¿Qué extraño que sus versos se nos hayan convertido en carne y en médula y en alma? [...]» (III, 645). El profesor cortaba la rutina académica de las clases con cartas a escritores o con viajes de estudio.

El libro al que alude la carta contiene poemas narrativos, de carácter realista en el camino de Gabriel y Galán, con alusiones solidarias al mundo de los oprimidos y con una inmediata voluntad de reivindicar la paz de la

naturaleza frente al utilitarismo y las injusticias sociales[36]. Cándido Rodríguez Pinilla era ciego, algo que aprovecha un prologuista de lujo, su íntimo amigo Miguel de Unamuno, para destacar el carácter interior, intimista, de sus descripciones de la naturaleza. En el prólogo habla también de las relaciones entre la poesía culta y popular, con palabras que debemos recordar teniendo en cuenta la lección posterior de Juan Ramón Jiménez y las indagaciones que se provocan en el mundo lírico de García Lorca. ¿Elaboración culta de lo popular? ¿Expresión directa de la tierra sin mediaciones? Escribe aquí Unamuno:

> Conviene que nos vayamos deshaciendo de esa especie fabulosa de que pueda haber poetas espontáneos, populares en un cierto sentido completamente arbitrario y falso. Yo llego a dudar de que eso sea cierto hasta lo del *cantar sabroso no aprendido* de los pájaros y sospecho que ni estos cantarían si no hubieran oído nunca cantar a sus padres. Y poesía popular en el sentido de algo colectivo, que brota del pueblo, de la masa, no ha existido jamás. Las muchedumbres son infecundas para el arte. Lo que hacen es obrar en el espíritu del poeta, del individuo creador, y recoger luego sus cantos, aceptándolos, o rechazarlos (p. XI).

Añadamos para cerrar la deuda de Lorca con Berrueta que, al margen del talento literario de cada cual, el maestro le había dado al discípulo un ejemplo del cauce literario que iba a desembocar después en *Impresiones y paisajes*. Domínguez Berrueta justificó sus *Crónicas burgalesas* (1911) con estas palabras iniciales: «El periodismo ha traído a la literatura espíritu de movilidad impresionista [...] poesía del periodismo».

Otro gran maestro universitario fue Fernando de los Ríos. Si atendemos a los recuerdos de Francisco e Isabel García Lorca o de Laura de los Ríos (1982), comprenderemos enseguida la relación estrecha que se estableció entre el joven poeta y el catedrático de Derecho Político a través del ejemplo, los libros y las conversaciones. Laura, hija de Fernando de los Ríos y futura mujer de Francisco García Lorca, evocó así esta amistad, iniciada en el Centro Artístico. Desde entonces, como se sabe, la colaboración entre el poeta y Fernando de los Ríos fue muy enriquecedora:

> Allí encontró a Federico García Lorca e inmediatamente le llamó su atención. Lo conoció como pianista. Porque Federico empezó a dar conciertos en el Centro Artístico y enseguida se dio cuenta de qué clase de chico era. Le dijo: ¿por qué no viene usted a casa?, le daré algunos libros. Y empezó a venir a casa a buscar libros, a hablar con mi madre y mi padre. Y mi padre es el que luego convenció al suyo para que le permitiera irse a Madrid, a la Residencia, en 1919, donde llegó con una carta para Juan Ramón (p. 54).

Pero no conviene olvidar que esta relación se sitúa también en la dinámica conflictiva de las presencias y las lejanías. Recordemos que Federico García Rodríguez, el padre del poeta, fue un dirigente granadino del Partido Liberal, que ejerció de líder en Fuente Vaqueros y de concejal en el ayuntamiento de Granada entre 1917 y 1919, un tiempo de caciques[37]. Aquellos años estuvieron cargados de tensiones, y Fernando de los Ríos actuó como una voz cívica para denunciar en Granada y en Madrid los desmanes perpetrados por el alcalde liberal Felipe La Chica y Mingo. El 11 de febrero de 1919 se produjo una represión violenta de protestas obreras y estudiantiles, con tres muertos y muchos heridos. La tragedia provocó el cese del alcalde, la suspensión de varios tenientes de alcalde y la renuncia de varios concejales o tenientes de alcalde, entre los cuales se encontraba el padre del poeta. Fernando de los Ríos, cabeza principal del movimiento social contra el ayuntamiento, pensó entonces dar el paso definitivo al compromiso político y anunció en mayo de ese mismo año su decisión de formar parte de las listas del PSOE, entrando como diputado en el Congreso en el mes de junio[38].

El concejal de la Restauración se retiraba de la política, el futuro ministro republicano entraba en el Congreso y García Lorca llegaba a la Residencia de Estudiantes. Todo en el mismo año. Los hijos de don Federico caminaban en una dirección renovadora, y el padre no solo abrió la mano, sino que se sumó poco a poco a la nueva realidad, aunque nunca dejaría de ser un señor de otro tiempo. Así lo recordó el poeta en una deslenguada entrevista con Pablo Suero, «Hablando de La Barraca con el poeta García Lorca», el 15 de octubre de 1933, en la que fabula la historia siguiente:

> Mi padre es un caballero de Granada [...]. Mi padre es encantador [...]. Era apenas caído el rey. Los campesinos de Granada incendiaron el Casino aristocrático. A la voz de alarma, fue toda Granada. Mi padre, mi hermano Paco y yo estábamos entre la multitud. Las llamas se llevaban todo aquello y mi hermano y yo mirábamos sin inquietud, casi con alegría, porque envuelto en aquellas llamas se iba algo que detestábamos. Mi padre dijo de pronto: ¡Qué lástima! Yo comprendí que lamentaba ver destruido aquel sitio que fue su refugio habitual de muchos años. Mi hermano y yo cambiamos una mirada. No sé cuál de los dos decía: ¡Me alegro! Es encantador mi padre (III, 450).

En aquellos años era posible soltar la lengua de vez en cuando ya que las entrevistas concedidas en una ciudad o un país solían tener un alcance local.

No se había producido la globalización digital. Se podía opinar sobre un compañero de letras o sobre un familiar sin demasiado peligro, porque rara vez llegaban las palabras a los oídos o a los ojos del afectado. Los recuerdos fabulados del poeta no iban a llegar a Granada en este caso.

En esa distancia del padre al hijo se sitúa una nueva época, un tiempo encarnado en Granada por Fernando de los Ríos. La influencia del autor de *El sentido humanista del socialismo* (1926) llevó la tradición reformadora de la Institución Libre de Enseñanza al compromiso político. La búsqueda de la cultura popular, su dignificación y la defensa de los valores espirituales frente a un materialismo económico dispuesto a encadenar al ser humano serán desde entonces ilusiones inseparables de la voz de Federico García Lorca.

El peso de Fernando de los Ríos en la formación política del poeta es importante y marca buena parte de sus relaciones con la Segunda República y de las críticas al capitalismo que aflorarán, por ejemplo, en *Poeta en Nueva York*. Pero es necesario tener en cuenta también el papel desempeñado por el profesor universitario en la formación estética del joven. Buena parte de las ideas que en pocos años se habían hecho dominantes en la poesía española, gracias a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, se fraguaron en el pensamiento krausista de Giner de los Ríos. El libro dedicado por don Fernando al fundador de la Institución Libre de Enseñanza, *La filosofía del derecho en don Francisco Giner y sus relaciones con el pensamiento contemporáneo* (1916), pasó pronto a formar parte de la biblioteca familiar lorquiana. Las ideas de Giner modularon alguno de los debates filosóficos europeos y los adaptaron a la cultura española con repercusiones claras en la poesía.

Veremos más adelante que, cuando Lorca llegue a Madrid en 1919, Juan Ramón Jiménez le aconsejará concisión para superar la elocuencia sentimental de su modernismo tardío. Era un camino que el propio Juan Ramón había realizado para deslizarse del simbolismo crepuscular a la poesía pura o a la elaboración culta de lo popular. La imagen del poeta que es dueño de su propio mundo, capaz de elaborar su identidad individual hasta otorgarle una significación universal, está abonada por el pensamiento de Krause que llega a la literatura española a través de Giner de los Ríos. En el caso de Lorca resulta muy importante la colaboración de don Fernando. El pensamiento institucionista nutre también su futura atención a

la cultura popular y a los debates que buscan en la síntesis poética una apuesta por la objetividad. La depuración, igual que las canciones del pueblo, pretende encerrar en pocas palabras sentimientos que son de todos. Se tratará de convertir las ideas filosóficas en estilo literario[39].

Además del terreno cultivado para la justificación estética de la síntesis, la tradición krausista deparaba en este sentido una concepción armónica del mundo, heredera del romanticismo de Shelley. Los distintos elementos de la naturaleza conforman una unidad, un enlace íntimo que abraza lo más alto (los cielos, las estrellas) con lo más bajo (la tierra, los insectos). Estas ideas alimentarán también el constante panteísmo que aflora en la poesía de García Lorca, así como su sentido de solidaridad con el sufrimiento de cualquier ser viviente. Según el «evangelio de la conducta» que Fernando de los Ríos analiza en las ideas de Giner sobre el Estado.

> [...] cuantos seres hay tienen derechos respecto de nosotros, y en su virtud estamos obligados a ejecutar libremente los actos buenos que interesan al cumplimiento de sus fines legítimos; obligados jurídicamente estamos a cuidar al loco, a educar al niño y al culpable (p. 222).

Esta ética es la que abre después camino al socialismo humanista de Fernando de los Ríos, un sentimiento muy presente, por ejemplo, en *Poeta en Nueva York*.

Una última clave merece ser destacada con relación a la ciudad y a la personalidad literaria de Federico García Lorca: la tristeza. Lector juvenil de Victor Hugo, su formación pertenece a una clara estirpe romántica, hasta el punto de que el cauce maduro de su obra buscará, entre curvas y afluentes, una lectura vanguardista del Romanticismo. Difícil era a principios del siglo XX separar de la piel de Granada la melancolía de la ciudad perdida y la lectura nostálgica de artistas, escritores y viajeros románticos como Chateaubriand, Irving, Gautier, Doré, Roberts... y Zorrilla. El primer texto publicado por García Lorca, «Fantasía simbólica», apareció en 1917, en un número especial del *Boletín del Centro Artístico y Literario de Granada* dedicado a celebrar el centenario del nacimiento de Zorrilla. La voz del poeta flota sobre la Alhambra, «este palacio de pesadilla», sin poder despegarse de la ciudad. La Campana de la Vela reconoce «la voz musical del que sintió más el alma de Granada [...]». La voz de Ganivet protesta y exige su espacio, porque él fue «el enamorado de

Granada». La «Fantasía simbólica» encuentra una solución de equilibrio cuando El Río afirma que «los dos sois grandiosos, los dos me amabais con locura [...]» (IV, 40-41). Pero un pequeño conflicto se ha incubado.

El joven poeta tendrá que integrar también en su formación la mirada modernista, que queda patente en «Granada: elegía humilde», publicada en 1919 en la revista *Renovación*. Rubén Darío ocupaba un lugar de actualidad notable en el grupo de jóvenes amigos desde que se celebró en el Centro Artístico (marzo de 1916) una velada poética en su honor con una conferencia de Francisco Soriano Lapresa[40]. Los alejandrinos de la elegía humilde contienen la lección modernista del maestro nicaragüense, pero se nota desde el propio título el peso de una melancolía íntima, una tristeza propia del simbolismo:

> Hoy, Granada, te elevas guardada de cipreses
> (llamas petrificadas de tu vieja pasión).
> Partió ya de tu seno el naranjal de oro,
> la palmera extasiada del África tesoro,
> solo queda la nieve del agua y su canción.
>
> (IV, 37).

La imagen romántica de Granada era una invitación al costumbrismo sonoro, al ornamento árabe y alhambreño. Después del acontecimiento que supuso la coronación de Zorrilla en 1889, la otra gran jornada había llegado a la sociedad literaria granadina en 1911 con el estreno de *El alcázar de las perlas* de Francisco Villaespesa. Pero el camino poético que dominará en los intereses del aprendiz procura huir de la afectación decorativa para perseguir el simbolismo de Antonio Machado y el sentimentalismo crepuscular de Juan Ramón Jiménez, un Juan Ramón anterior a la poesía desnuda. Subiendo por la tristeza se encuentra, además, con Bécquer y Rosalía de Castro en el fluido penumbroso de un madrigal interior. Me parece sintomático que su herencia de romanticismo andaluz mire, por ejemplo, hacia una «Salutación elegíaca a Rosalía de Castro», escrita en marzo de 1919:

> Mas tú Rosalía, llena de tristeza,
> surges del torrente con vago dulzor,
> y elevas al cielo tu pobre cabeza
> como el lirio blanco del huerto español.

(IV, 521).

La tristeza es una forma de pudor que define la expresión simbolista frente a la teatralidad de los dolores románticos. La sugerencia de una pena íntima desplaza así la tentación superficial de los adornos costumbristas. Desde sus inicios, este pudor evitó que García Lorca acomodara su amor por Granada en un costumbrismo localista. Ni el *Poema del cante jondo,* ni el *Romancero gitano,* ni el *Diván del Tamarit,* principio, medio y cierre de la obra poética madura de García Lorca, caen en el alhambrismo entendido como mundo decorativo superficial. La mirada hacia la propia identidad no se convierte en un adorno costumbrista, sino en un encuentro con las contradicciones más profundas de la condición humana. Y en el aprendizaje del pudor y la tristeza, de la sugerencia y las intimidades matizadas, tuvo que ver también la tradición literaria de la ciudad, encarnada en este caso por Nicolás María López, ese notario amigo de Ganivet, devorado por la pereza provinciana y la prosa oficial según el retrato irónico de Ruiz Carnero y Mora Guarnido.

Surgida en la Andalucía de los últimos años del XIX y principios del XX, cobró especial importancia una corriente lírica simbolista, una dinámica que defendió dentro del modernismo la tristeza, la herida íntima, frente a la poesía colorista y sonora representada por Salvador Rueda o Manuel Reina. El sentimiento matizado y elegíaco, como vacuna de los peligros de la superficialidad, une la *Tristeza andaluza* (1899) de Nicolás María López con las *Arias tristes* (1903) de Juan Ramón Jiménez. Esta tendencia supuso un debate literario de alcance en la configuración del sentido de lo andaluz y una estrategia de desplazamiento lírico hacia la estética simbolista. La decoración perdía terreno ante la intimidad. El propio Rubén Darío, al popularizar el tópico de la «tristeza andaluza» en una reseña de *Arias tristes,* iluminó el camino de los jóvenes que quisieron apartarse del modernismo más decorativo y sonoro[41].

Federico García Lorca respiró también en la ciudad esta lección literaria que entró de lleno en su formación y que le ayudó después a definir sus relaciones con el mundo popular andaluz o con la leyenda de Granada. Se trata de una inercia que le sirvió para comprender a fondo la necesidad de síntesis exigida por la canción lírica de Juan Ramón y la lectura moderna de lo popular elaborada en la música de Manuel de Falla.

El joven García Lorca encontró en la ciudad no solo las amenazas del provincianismo, sino los indicios más eficaces para saber que debía defenderse de esos peligros a través de los viajes por el mundo y por la cultura. El muchacho que inició en 1916 los viajes culturales de Domínguez Berrueta como promesa de la música, acabó en poco tiempo como un ser entregado en cuerpo y alma a la literatura. Según explicó el profesor Juan Carlos Rodríguez en su libro *Lorca y el sentido* (1993), nuestro creador pasó de la música como arte a la poesía entendida como ideología de la música, un proceso literario basado en el sentimiento de lo maldito (es decir, el ser perseguido por un mundo injusto) y en el deseo de expresar con palabras aquello que no se puede decir. La indagación sobre su identidad escindida se transformó en una indagación sobre el lenguaje y sus formas. «*La estética* —escribe Juan Carlos Rodríguez— *no se convierte así en ética*, como en Rubén y, como sabemos, en Juan Ramón, sino que *la ética se convierte en estética*» (p. 40). Es una ética del secreto.

En este proceso desempeñaron un papel principal figuras como Domínguez Berrueta y Fernando de los Ríos o herencias culturales como la deriva simbolista del Romanticismo. El 7 de agosto de 1918, García Lorca escribió el poema «Sobre un libro de versos». Y lo escribió de forma material en un ejemplar de las *Poesías completas* de Antonio Machado, editadas en 1917 por la Residencia de Estudiantes. La pieza constituye toda una declaración de carácter y destino: «El poeta es un árbol / con frutos de tristeza / y con hojas marchitas / de llorar lo que ama» (IV, 456). La ciudad de Granada fue también un libro o un cuerpo sobre el que escribió a lo largo de toda su vida.

El viaje y la presencia asumieron la doble necesidad de una misma apuesta: llorar lo que se ama. Otra versión más de los puentes secretos que enlazan el conflicto social y la contradicción íntima.

La formación literaria

La historia llena de sentido algunas anécdotas. José Zorrilla, poco después de llegar a Madrid, se vio envuelto en el azar literario y social del invierno de 1837. Larra se había suicidado y la conmoción de la noticia llevó al cementerio de la Puerta de Fuencarral a un numeroso y significativo grupo de hombres de letras. El recién llegado, aspirante a escritor, encontró al pie de una tumba la ocasión para nacer a la vida poética. Causó una provechosa sorpresa entre la concurrencia al leer su composición «A la memoria desgraciada del joven literato Mariano José de Larra». En medio del poema cambió de ritmo, pasó del endecasílabo al octosílabo y sacó una conclusión a modo de diagnóstico:

> Que el poeta, en su misión
> sobre la tierra que habita,
> es una planta maldita
> con frutos de bendición.

El azar le permitió fijar con exactitud el sentido de su dedicación a las letras. Envuelto en la cultura romántica, la del individuo enfrentado a la realidad, la del yo marginado por la sociedad, definió al poeta como «una planta maldita». Este es el sentido de su misión. Pero luego confesó y matizó la voluntad de su destino: «con frutos de bendición». No es solo que el espíritu sea tratado en la elegía como una bendición dentro del mercantilismo general de la sociedad. Zorrilla estaba anticipando la necesidad de salvar a don Juan, de hacer que el rebelde y su radicalismo liberal le dieran la mano a doña Inés para entrar en el reino de los cielos. En una redondilla de 1837 había encerrado el itinerario que lo llevaría a Granada en 1889 para su coronación como el poeta nacional de la Restauración. Un rebelde con causa, pero con voluntad de orden.

En agosto de 1918, Antonio Gallego Burín prestó a García Lorca un ejemplar de las *Poesías completas* de Antonio Machado. Cuando le fue devuelto el libro, descubrió que su amigo había escrito en ese ejemplar un poema. Otra declaración de destino:

> El poeta es un árbol
> con frutos de tristeza
> y con hojas marchitas
> de llorar lo que ama.
> El poeta es un médium
> de la naturaleza
> que explica sus grandezas
> por medio de palabras.
>
> (IV, 456).

La poesía sigue camino en su unidad y en sus variaciones. El poeta tiene una misión incómoda en una sociedad hostil, necesita sentirse hermano de las cosas que odia la gente. Pero un libro de Machado no es el sepulcro de Larra y la maldición no es exactamente la tristeza. El poeta como médium de la verdad natural, de la rebeldía social, del sentimiento, asume el camino marcado por el Romanticismo. Después aprenderá que las grandezas naturales necesitan palabras sigilosas para salvarse de la altisonancia, hermana literaria de la mentira. El sigilo es el puente que nos pone en contacto con el interior de la verdad de las cosas. Y el viejo dolor desesperado de las maldiciones da paso así a la tristeza. En esta deriva que va del Romanticismo hacia el simbolismo se formó Federico García Lorca como poeta. Dejó testimonio de su destino en las hojas de un libro que concibe como un «Otoño muerto». Buena parte del itinerario creativo de Federico García Lorca buscó devolverle la profundidad a la herida rebelde domada por Zorrilla. Su mundo estético se fundó poco a poco como una lectura vanguardista del Romanticismo. El otro lado del progreso, la cara oscura del siglo XX.

¿Cómo se encontró Federico García Lorca con Victor Hugo, Oscar Wilde, Rubén Darío, Paul Verlaine, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez? La pregunta es decisiva, porque un escritor es ante todo un lector deslumbrado, alguien que quiere continuar un mundo que le fascina o unas tradiciones que hereda. La lectura es encuentro, diálogo de dos conciencias sobre el espacio común de una página. Entre otras cosas, un escritor es

aquello que ha leído, porque la palabra del otro es una experiencia que conforma su identidad.

Según recuerda su hermano Francisco (1980), la vocación literaria de García Lorca empezó a formarse en torno a los dieciocho años:

> En el año 1916 se despierta en Federico la afición a escribir, actividad a la que poco después se entrega ardorosamente, simultaneando el verso y la prosa [...]. En los años 1917 y 1918 Federico llena cuartillas con avidez, y tengo la impresión de que no era amigo de comunicarlas en la lectura, sino, acaso, recatadamente y en la intimidad (p. 160).

En efecto, cuando se leen los numerosos trabajos juveniles conservados, tanto de poesía como de teatro y prosa, uno advierte que la literatura llegó a él como un espacio recatado de entendimiento con su propia intimidad en conflicto. Según ya hemos indicado, como lector y como autor, la formación literaria de García Lorca fue muy sólida y está lejos de acomodarse a la figura del artista espontáneo, buen salvaje inspirado por sus poderes naturales. Para constatarlo, basta con tener en cuenta los recuerdos de sus amigos y con revisar el catálogo de su biblioteca[42].

En un artículo sobre los «Primeros versos de García Lorca», Fernández Almagro afirmó que el futuro poeta «leía más de lo que se pudiera creer». Lo había conocido en 1915, cuando su pasión fundamental era la música: «Yo lo recuerdo, sentado al piano, en su casa, tocando una sonata de Kuhlau» (p. 36). Pero comenzó a escribir de forma decidida en el invierno de 1916-1917, bajo una «vehemente y propia curiosidad» que lo acercó a Salvador Rueda, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. Dice Fernández Almagro que el desfile de lagartos, mariposas, tortugas y caracoles que cruza las primeras páginas del poeta surge de *La procesión de la naturaleza* (1908) de Rueda[43].

Es un buen ejemplo. El modernismo de este libro de Rueda debió atraer a García Lorca no solo por el desfile generoso de animales, sino también por su significado. El vigor de la santa naturaleza cruza la gran ciudad, un «París compendio del mundo», y los animales dan una gran lección de vida. Una lección necesaria: «En las falsas ciudades prostituyen los hombres / a la vez que su espíritu, su figura carnal; / sus virtudes se vuelven laberintos sin nombres [...]». Este es el sentido contestatario de la procesión que forman tigres, ovejas, peces, cisnes y todo tipo de insectos. El libro acaba,

además, con una composición dedicada a «El poeta futuro», que bien pudo apropiársela como destinatario el aspirante a la misión lírica.

Pero conviene recordar también que el contacto con los animales de la Vega granadina había sido una realidad de primera mano en la infancia de García Lorca durante los años de Fuente Vaqueros y Asquerosa. Por su estirpe romántica, la formación juvenil del poeta muestra una especial sensibilidad ante las situaciones de cruce entre los libros y la vida. Es decir, por una parte lleva la cultura a los sedimentos de su vida para darle una raíz personal y, por otra, busca en la cultura respuestas a las demandas de su intimidad vital.

Abrir un libro leído por otros supone entrar en una intimidad, intuir lo que vive detrás de unos ojos. Al estudiar los ejemplares del poeta conservados por la familia, destacan algunos libros subrayados por la mano de Federico García Lorca[44]. En *Vida de don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno, García Lorca destaca estas consideraciones al hilo de la historia de la pastora Marcela:

> Hay amores que no pueden romper el vaso que los contiene y se derraman hacia adentro, y los hay inconfesables, a los que el destino formidable oprime y constriñe en el nido en que brotaron; el exceso mismo de aquellos los cuaja y los encierra, la tremenda fatalidad de estos los sublima y engrandece. Y presos allí, avergonzándose y ocultándose de sí mismos, empeñándose por anonadarse, bregando por morir, pues no pueden florecer a la luz del día y a la vista de todos, y menos fructificar, se hacen pasión de gloria y de inmortalidad y de heroísmo [...]. Solo los amores desgraciados son fecundos en frutos del espíritu; solo cuando se cierra al amor su curso natural y corriente es cuando salta en surtidor al cielo; solo la esterilidad temporal da fecundidad eterna.

De los amores desgraciados nace una fecundidad literaria eterna. La esterilidad temporal motiva con la energía de la sublimación una realidad trascendente. Es fácil relacionar los ojos personales de este lector de Unamuno con las inquietudes internas de alguien obligado por el deseo a aceptar su propia homosexualidad y condenado por las convenciones a mantener una relación conflictiva con la sociedad y con él mismo. Según estudió Christopher Maurer (1994), la lucha entre la carne y el espíritu es un tema recurrente en la prosa de juventud, en esas cuartillas que el futuro poeta llenaba de forma obsesiva entre 1917 y 1918.

Como es lógico, los libros que abordan el asunto de la homosexualidad condensan para el joven un significado importante. En la biblioteca de García Lorca también se encuentra subrayada una edición de *De profundis*

de Oscar Wilde, con prólogo de André Gide[45]. *De profundis* fue la carta que Oscar Wilde escribió a su joven y aprovechado amante, lord Alfred Douglas, desde la cárcel de Reading, en donde estuvo encarcelado entre 1895 y 1897. El poeta, empujado por su amante, le había puesto una demanda al marqués de Queensberry, padre del propio Alfred, para defenderse de sus insultos y calumnias. Oscar Wilde no solo perdió el caso, sino que dio pie a la apertura de otro proceso en el que fue condenado por indecencia.

A García Lorca debió impresionarle el tono descarnado del libro y la persecución «del amor que no dice su nombre». Pero, además, hay otros muchos aspectos de la reflexión de Wilde que se acomodan bien al mundo literario juvenil que Federico había desatado dos años antes de su lectura. Valgan de ejemplo la figura de Cristo presentada como héroe romántico, la admiración por Shakespeare y por Francisco de Asís, la atracción por la experiencia mística que intenta resolver las tensiones de la carne y el espíritu y la configuración de un lazo inseparable entre el amor y el dolor, un lazo del que surgen los motivos más dignos de la condición humana. El poeta subraya, por ejemplo: «Ahora me parece que el amor, sea cual fuere su calidad, es la sola explicación posible de la extraordinaria suma de sufrimiento que hay en el mundo» (p. 68). También le interesan mucho las palabras que apuntan a la marginalidad: «Parece que la sociedad se avergonzara de su obra; huye de los que ha castigado como se huye de los acreedores, de los que no es fácil escapar; o acaso se huye del hombre a quien se ha inflingido un destino irreparable» (p. 57).

El mundo romántico de Lorca concuerda con algunas máximas de Wilde que tienden a distanciar al artista de los hábitos feos y utilitarios de la sociedad mercantil: «Todo efecto bello que producimos nos procura un enemigo; para ser popular es indispensable ser una mediocridad» (p. 207). En el paisaje de la mezquindad, solo resultan interesantes los heterodoxos, las figuras de la disidencia: «Todas las personas fascinantes son viciosas. Tal es el secreto de su fascinación» (p. 207).

La posibilidad de objetivar sus contradicciones íntimas en la cultura, apoyándose en nombres y tradiciones de prestigio indudable, significaba una puerta de salida para las humillaciones. Como ya hemos sugerido, el cambio de la apuesta musical por la literaria, además de la muerte en 1916 de su maestro Antonio Segura Mesa, se debió a que las letras le permitían

no solo un camino de expresión de sus sentimientos, sino la elaboración con matices, adjetivos y dudas de las contradicciones de una realidad íntima muy conflictiva: la escritura como cuestionamiento de la propia identidad.

La lucha consigo mismo y con la sociedad marca el tono de los textos primerizos de *Místicas (de la carne y el espíritu)* y de «Estados sentimentales y otras meditaciones». La identidad de García Lorca, igual que la de cualquier ser humano, es un espacio demasiado abierto como para buscar un dibujo quieto, una razón que lo argumente todo y que pueda emplearse como receta para explicar de una vez los símbolos, las historias y los conflictos. Las situaciones individuales, además, desbordan los límites de la persona para responder a una situación histórica y una tradición cultural. Pero si queremos entender el mundo lírico de Federico García Lorca, su formación y sus búsquedas, es imprescindible recordar con Alberto Mira (2002) que «la cultura homosexual se crea a partir de una experiencia homosexual de la cultura» (p. 25). Comparto la perspectiva que propone este estudioso del pensamiento y la literatura homosexuales:

> La práctica poética lorquiana puede leerse así como un intento de superar el silencio y la trivialidad de quienes le rodeaban acerca de las cuestiones que le preocupaban. Sería simplista equiparar unívocamente la homosexualidad con sus obsesiones, con su diferencia, pero sin duda esta última no puede entenderse sin tener en cuenta la articulación de un discurso en torno a la homosexualidad de su tiempo (p. 323).

En cualquier caso, resultaba una verdadera ayuda para el muchacho en conflicto encontrar en la tradición figuras como Platón y Safo. En «El poema de la carne. Nostalgia olorosa y ensoñadora», un texto fechado el 12 de marzo de 1917, Lorca puede imaginar un diálogo entre ellos. Y Platón se explica así:

> Yo soy el sabio que aprendió lo que el gran Sócrates proclamaba. Yo soy el que adora y ama a los efebos [...]. Sus pechos serán rectos, pero tienen un olor genial [...]. Sus cabelleras serán cortas pero tienen luz y aroma de naranja en sus bocas [...]. ¡Safo! ¡Safo! Tú eres mi hermana del espíritu, tú eres en tu sexo lo que yo en el mío (IV, 693).

La cultura, y la poesía dentro de ella, son desde el principio de su formación como escritor una herencia y un recurso imprescindible para entenderse, explicarse o esconderse según las circunstancias.

La tradición romántica de la literatura le sirvió de referencia a la hora de situar el destino del ser que no se adapta a las normas de la sociedad. El yo frente al sistema, la muerte por amor, la soledad del poeta incomprendido, el héroe que se enfrenta a la realidad hostil, la lanza de don Quijote, el sacrificio de Cristo eran emblemas que se le presentaban como asuntos de un horizonte abierto en el que enmarcar su escritura. Un sujeto trágico es el que interioriza en su propia intimidad la ruptura entre el yo y la sociedad sin encontrar una solución posible.

Sabemos que el puente hacia el Romanticismo lo había encontrado desde niño en su propia tradición familiar. La abuela Isabel Rodríguez, notable lectora según los recuerdos de sus descendientes, pasaba con gran entusiasmo de Espronceda, Zorrilla y Bécquer a la literatura francesa y, sobre todo, a Victor Hugo, autor por el que sentía una debilidad especial. El padre del poeta heredó la admiración por el autor de *Los miserables,* y compró a la muerte de Hugo —según recuerda Francisco García Lorca— «una edición de sus obras completas encuadernadas en rojo, con cantos dorados y profusión de ilustraciones a varias tintas, algunas de las cuales yo podría reproducir —tan grabadas las tengo—» (p. 49). Se trata de la «magnífica edición espléndidamente ilustrada con bellísimas cromo-litografías» que publicó Terraza, Aliena y Compañía, Editores, en Valencia, en 1887, con traducción de don Jacinto Labaila.

La memoria familiar de Victor Hugo acompañará al poeta durante toda su vida. En un poema del ciclo de las *Suites,* titulado «Realidad», fija un recuerdo que tiene que ver con la lectura en voz alta que su madre le hizo de *Hernani:*

> Mi madre leía
> un drama de Hugo.
> Los troncos ardían.
> En la negra sala
> doña Sol moría
> como un cisne rubio
> de melancolía.
>
> (I, 713).

A esta escena volverá después en una carta de junio de 1932 dirigida a Carlos Martínez Barbeito. El recuerdo condensa bien la vinculación familiar con el poeta y dramaturgo francés en los años infantiles de

Federico García Lorca. La maldición romántica del amor imposible que cae sobre Hernani y doña Sol, así como las contradicciones insuperables del honor, crepitan en la chimenea familiar del futuro poeta:

> Mi madre, a quien yo adoro, es también maestra. Dejó la escuela por las galas de labradora andaluza, pero siempre ha sido un ejemplo de vocación pedagógica, pues ha enseñado a leer a cientos de campesinos, y ha leído en alta voz por las noches para todos, y no ha desmayado un momento en este amoroso afán por la cultura. Ella me ha formado a mí poéticamente, y yo le debo todo lo que soy y lo que seré. Uno de los más tiernos recuerdos de mi infancia es la lectura de *Hernani* de Victor Hugo en la gran cocina del cortijo de Daimuz para gañanes, criados y la familia del administrador. Mi madre leía admirablemente y yo veía con asombro llorar a las criadas, aunque, claro es, no me enteraba de nada... ¿de nada?... sí, me enteraba del *ambiente poético,* aunque no de las pasiones humanas del drama. Pero aquel grito de *Doña Sol, Doña Sol...* que se oye en el último acto, ha ejercido indudable influencia en mi aspecto actual de autor dramático (III, 1207).

En el tomo IV de la edición de Victor Hugo comprada por el padre se recoge *El Rhin,* libro en el que aparece la «Leyenda del hermoso Pecopin y de la bella Bauldour» que tanto impresionó a García Lorca. Su hermano Francisco (1980) nos cuenta otro recuerdo significativo:

> La familiaridad con personajes de Hugo la refleja la siguiente anécdota. Viviendo ya en la acera del Darro (la fecha de nuestro traslado, 1908, podría establecerse, porque desde nuestro balcón observamos el paso del cometa Halley, 1910), compartíamos el mismo cuarto. Federico no podía dormir sin leer a veces un larguísimo rato; yo no podía dormir con luz y nunca me ha gustado leer en la cama. Al fin nos avenimos a que leyese un día sí y otro no. Pero Federico me impuso como condición que antes de apagar la luz se entablara el siguiente diálogo:
>
> Federico: Pecopin, Pecopin.
> Yo: Bauldour, Bauldour.
> Federico: Apagar, apagar...
> Federico: La luz, la luz.
>
> (pp. 49-50).

La leyenda de Victor Hugo narra la historia de unos amores incumplidos entre Pecopin y Bauldour por culpa de compromisos interpuestos que dilatan la boda durante cinco años. Pero lo grave, en realidad, es una trampa del diablo que convierte el tiempo de la galopada de una noche en un vértigo de cien años. El enamorado se encontrará a su regreso con una mujer muy anciana. La historia impresionó sin duda al joven García Lorca. Las definiciones sólidas de la identidad requieren el orden y la quietud.

Jugar con el tiempo supone la conciencia de que se puede estar en otro lado o incluso ser otro sin cambiar de lugar. Hay muchas maneras distintas de ser dentro de nosotros mismos. La estabilidad resulta imposible. El poema juvenil «Aria de primavera», fechado el 30 de abril de 1918, es una elegía que alude a la leyenda de Hugo para hablar de una juventud herida, una oportunidad no puede vivirse con la pasión propia de la edad por culpa de un sentido imposible del amor. Y el 6 de junio del mismo año fecha el poema «Leyenda a medio abrir»:

> ¡Oh!, leyenda tristísima que el gran Hugo nos contó
> cuando estuvo soñando por la orilla del Rhin.
> El caballo del tiempo no para aunque tengamos
> una mano de hierro sujetando su crin.
>
> (IV, 377).

Esta herencia desembocará años después en esa leyenda del tiempo que supone *Así que pasen cinco años,* una de las obras vanguardistas de Federico García Lorca. Y puestos a encontrar semejanzas enseguida nos surge el valor simbólico del caballo y la constante metamorfosis del deseo, condenado a someterse al tiempo y al espacio. Cuando se leen los escritos juveniles del poeta, llama la atención la presencia rápida de preocupaciones y símbolos que después marcarán su madurez literaria. No se trata de un milagro de anticipación o de un misterio lírico. Es lo normal para un autor que despliega su evolución literaria en una dirección definida: el esfuerzo de renovar, modernizar y adaptar al siglo XX la herida condensada en la crisis romántica. Las variaciones de su obra posterior tienen este centro sólido como punto de ida y vuelta.

Federico García Lorca prestó especial interés al magisterio de Victor Hugo. Es, desde luego, una referencia fundamental en un horizonte de crisis mucho más amplio, una estirpe en la que se sostienen códigos repetidos: la marca del maldito, la admiración de los que se sacrifican y mueren por amor igual que Cristo, el sujeto partido entre su razón y sus deseos, la unidad natural entre lo grande y lo pequeño, el papel de un insecto en el universo y la presencia de los muertos vivientes, figuras que encarnan la profundidad de la crisis personal. Nada refleja con más fuerza la escisión del sujeto moderno, la ruptura de su pretendida unidad, que la aparición de los muertos vivientes[46].

La conciencia trágica asume su libertad como un acto de heroísmo y muerte anticipada porque conoce de antemano su derrota. El amor de Cristo o la apuesta de los personajes románticos tienen verdadero valor cuando toman decisiones a sabiendas de que el triunfo resulta imposible. Por eso la escritura de estirpe romántica asume la dinámica de crear héroes marcados por la fatalidad: personajes que salen al camino aunque son conscientes de que nunca podrán llegar al final.

En las creaciones juveniles de García Lorca, este sujeto trágico buscó en la escritura mística una forma de indagación y de superación de las contradicciones que intentaban sublimarse en una tercera realidad. El arte, la música y la escritura tienden en sus primeros textos a identificarse con esta experiencia mística capaz de dar dignidad y cauce a los enfrentamientos internos del sujeto (el *calvario carnal,* la lucha entre el deseo y la conciencia) y a sus conflictos exteriores con una sociedad pragmática y mercantilista[47].

Las palabras cobran el valor de una oración:

> Yo los amo y les pido que tengan misericordia de mí. Beethoven que moriste de amar, ten misericordia de mí. Chopin que moriste de pasión, ¡ten misericordia de mí! Hugo que moriste de grandeza, ten misericordia de mí. Juan de la Cruz que moriste de dulzura, ten misericordia de mí [...]. Rubén Darío que moriste de sensualidad, ten misericordia de mí (IV, 541).

La música fue sin duda un puente romántico para definir las primeras admiraciones literarias. La Residencia de Estudiantes publicó en 1915 la *Vida de Beethoven* de Romain Rolland traducida por Juan Ramón Jiménez. Un prólogo especial preparado para esta edición identificaba la biografía del músico con la lucha contra el autoritarismo y el nacionalismo bélico que representaban entonces las trincheras de la Primera Guerra Mundial. Beethoven encarnaba la pasión, el amor casto, la dignidad ante el poder, la rebeldía contra la miseria y los esfuerzos de un ser marcado por el arte. Unas palabras del músico abren el estudio de Rolland: «Quiero demostrar que todo el que obra bondadosa y noblemente, puede, por lo mismo, sobrellevar el infortunio» (p. 16). Se trata de una biografía más de esos caballeros andantes enfrentados al mundo por la defensa de sus ideales.

Como hemos visto, junto a la educación musical, con Beethoven y Chopin al fondo, el romanticismo de Hugo cobra un papel importantísimo en el sedimento artístico del poeta. También por lo que se refiere a su

solidaridad con los miserables y al pacifismo. Sus críticas a la Iglesia, como institución clerical olvidada del amor, y su denuncia de las naciones que convierten el patriotismo en violencia contra los otros, se encuentran ya en los primeros escritos de García Lorca. El 29 de octubre de 1917, con la conmoción de la Primera Guerra Mundial y las polémicas españolas de la Restauración al fondo, fecha un texto titulado «Patriotismo». Un rotundo Federico se afirma en opiniones muy claras:

> El patriotismo es uno de los grandes crímenes de la humanidad porque de sus senos podridos por el mal surgen los monstruos de la guerra. Por el patriotismo los hombres han caído en las negruras de la muerte [...]. Las banderas son los símbolos de la oscuridad y de la negación de Dios (IV, 732).

Estas afirmaciones significaban alejarse para siempre de la mitología nacionalista española, con el Cid, los reyes y la Inquisición por medio:

> Aprended a matar a vuestros enemigos. Mirad. ¿Veis este retrato? Pues es Felipe II, que quemó 8.000 herejes. ¡Admirar a este otro! Es el Cid campeador, que luchó contra la cruel morisma y que en Valencia asesinó a muchos hombres [...]. Y este es Santiago, patrón de España, que luchó contra los moros y los exterminó. Las almas de los niños se educan en ese ambiente de fuerza y de crueldad y llegan a considerar muy afligidos, aunque sin darse cuenta, al Dios de las batallas (IV, 732-733).

Cuando escriba *Mariana Pineda,* Lorca quebrará la mitología nacionalista y bélica española, buscando en la historia una tradición liberal alternativa. La historia contada desde la perspectiva de una víctima.

La pregunta que quiso resolver el poeta fue: ¿cómo expresar la marca del maldito? Necesitaba encontrar una primera retórica que se adecuase en el estilo a lo que quería contar, sentir, descubrir y saber de sí mismo a través de la escritura. Será una pregunta insistente. La obra del poeta se caracterizará a partir de aquí por un sucesivo cuestionamiento de las formas y una búsqueda de las estrategias necesarias para materializar sus inquietudes[48].

Las ofensas de la modernidad al deseo humano de belleza permiten un recuento fácil. Mientras la sociedad industrial se encamina por el rumbo de la fealdad, el utilitarismo, la avaricia mercantil, los productos en serie y sin personalidad, la demagogia patriotera para justificar las guerras, el negocio de las armas, la pérdida de valores espirituales y la indiferencia, los poetas

deciden defender la belleza, su mundo y su vocabulario diferenciador. Ahí estaba el magisterio de Rubén Darío esperando al muchacho letraherido. Se trata de un magisterio claro y aceptado, que estudió con minuciosa lectura Daniel Devoto (1967) para sacar la siguiente conclusión:

> Darío no es la única influencia que pesa sobre el primer Lorca, pero sí es una de las más fuertes y constantes, y es, probablemente, la más saludable: porque si es obligatorio que un artista joven tenga maestros y los imite, ya es buen síntoma que los elija bien, que sean estos los más valiosos en sí y los más provechosos (p. 30).

Estas palabras de Devoto nos ayudan a plantearnos aquí el asunto de la originalidad literaria. Nadie descubre el mar Mediterráneo. Resultan muy ingenuas las apetencias de originalidad radical, tan características de las vanguardias y de los que se ufanan de haber inventado un mundo propio desde la nada. A la hora de formar una voz personal, más que rechazar todas las influencias, conviene saber elegir los maestros oportunos, aquellos que permiten responder con palabras propias las preguntas que formula la realidad. García Lorca tuvo desde joven una conciencia clara de los valores heredados en su imaginación particular.

En uno de sus textos juveniles más importantes, «Divagación: las reglas de la música», publicado por el *Diario de Burgos* en agosto de 1917, escribe Lorca: «Llegó Rubén Darío *el Magnífico* y a su vista huyeron los sempiternos sonetistas de oficio que son académicos y tienen cruces, y huyeron aquellos de la Oda a lo Quintana, y los que hacían poemas a lo Ercilla» (IV, 42). Y es que Darío no solo le ofrecía un lenguaje, le reforzaba también su pertenencia a una estirpe de artistas malditos, alejados del espíritu dominante en la época. Una lucha por el afán poético que con frecuencia se interiorizaba en las contradicciones íntimas. Darío dibujó en *Los raros* (1896) una galería de héroes estéticos en la que García Lorca pudo sentirse reconocido. De Verlaine, por ejemplo, escribe el nicaragüense:

> De los tres Enemigos, quien menos mal le hizo fue el Mundo. El Demonio le atacaba —se defendía de él como podía, con el escudo de la plegaria—. La carne sí fue invencible e implacable. Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del sexo. Su cuerpo era la lira del pecado (p. 27).

Es importante, pues, tener en cuenta no solo el peso propio de la obra de Darío, sino su valor como núcleo del horizonte modernista y como transmisor de la estirpe poética maldita. En el capítulo de *Impresiones y paisajes* dedicado al «Monasterio de Silos», hay una larga elaboración literaria, consagrada al ladrido de los perros, que el autor cierra así: «Dentro de mí se agita una afirmación sobre el aullido de los perros, que escribió el loco y fantástico conde de Lautréamont» (IV, 91). El estudio que Rubén Darío dedica a Lautréamont en *Los raros* tiene como un eje clave a los perros nocturnos. «Se trata de un loco, ciertamente» (p. 114), afirma Darío después de haber copiado un extenso texto en el que se enumeran todos los elementos del universo contra los que ladran los perros. Las brillantes enumeraciones de Lautréamont concluyen en *Los raros* de este modo: «Un día, con ojos vidriosos, me dijo mi madre: "Cuando estés en tu lecho, y oigas los aullidos de los perros en la campaña, ocúltate en tus sábanas, no rías de lo que ellos hacen, ellos tienen una sed insaciable de infinito"» (p. 114). El horizonte de perros lorquianos, elaborado según sus paulatinas exigencias, tiene origen en estas páginas.

Casi todos los caminos conducen a Rubén. Otra de las primeras colaboraciones publicadas por García Lorca apareció en la revista *Letras de Granada* el día 30 de octubre de 1917. Acababa de volver de su estancia en Burgos con Domínguez Berrueta, donde se había animado a publicar en la prensa su «Divagación: las reglas de la música» y «Mesón de Castilla», que recogió después en *Impresiones y paisajes*. En la revista granadina citada aparecen unos «Comentarios a Omar Kayyam», firmados con el seudónimo Abu-Abd-Alah, en los que insiste en la soledad heroica de los grandes hombres, incomprendidos por su sociedad, y en el poder del vino para hacernos vivir con profundidad sensual el presente, venciendo la sombra de una realidad mezquina y represiva. El decorado oriental atrae desde el principio a Lorca. Su primer poema conocido, con fecha de 29 de junio de 1917, «Canción. Ensueño y confusión», presenta «una noche plena de lujuria. / Noche de oro en Oriente ancestral». Por su ornamentación, en este poema cargado de nombres podía estar presente el Villaespesa alhambreño de *Aben Humeya*. Pero el que aparece, junto a Omar, Werther, Larra o Barbarroja, es «Rubén el magnífico».

Prefiere acudir al nombre de Rubén porque en el poema está también presente la lección de sus versos. El orientalismo del granadino busca un

sedimento de espiritualidad más afín a la poesía de Rubén, maestro que, además, había prologado la edición de las *Rubáiyát* que leyó García Lorca. Escribe Darío, en un tono parecido al usado por Lorca en su artículo primerizo, que «los sedientes de raíces y esencias de la poesía persa, los buscadores, los gustadores de las primeras emanaciones de la Castalia Oriental, tendrán en este libro una fuente de espiritualidad y de mentalidad donde bañar su sed gloriosa»[49]. Omar, Rubén y Federico brindaban aquí con el vino del modernismo y volverán a brindar años después en la conferencia sobre el cante jondo de 1922.

El joven atiende a los alejandrinos sonoros, los palacios y las marquesas, pero no se queda en la superficie y acompaña a Rubén en sus indagaciones sobre la carne enfrentada al ideal de pureza y en el interrogatorio existencial sobre la fatalidad de la muerte. El abismo de la nada, o la incompatibilidad entre la felicidad, la vida consciente y la realidad de la muerte, aparece también como una de las razones más poderosas de la pérdida de inocencia que impregna de melancolía profunda y tormento a los escritos juveniles. Su «Mística que trata del dolor de pensar» pertenece, por ejemplo, al horizonte de inquietud que Rubén Darío había fijado en «Lo fatal»: «pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo / ni mayor pesadumbre que la vida consciente».

A Lorca no le basta con una apuesta simple por la belleza. El fracaso de la sociedad supone al mismo tiempo el fracaso del lenguaje como bien social. La comunicación se hace difícil, las palabras están manchadas, no sirven en su retórica, por bella que sea, para expresar verdades íntimas que se sienten encarceladas dentro de un vestido social. Resulta necesaria la depuración. En la elegía arriba citada, «Aria de primavera», García Lorca había unido la leyenda de Pecopin y la bella Bauldour con Gustavo Adolfo Bécquer, otro de los poetas claves en su formación:

> Y sufrir eternamente
> el monótono tormento
> de la rima en que se dice:
> «esas ya no volverán».
> Golondrinas que se fueron
> y que Bécquer lloró tanto
> como ideas de mi alma
> que el tiempo lento borró.
>
> (IV, 342-343).

La poética de Bécquer puso en duda la altisonancia del Romanticismo español. Si se denunciaba el fracaso social había que asumir que una parte muy importante de la sociedad, el lenguaje, participaba también de ese fracaso. Como afirma en una de sus *Rimas* más conocidas, «Yo sé un himno gigante y extraño», resulta obligado luchar contra «el rebelde, mezquino idioma». La verdad individual se encuentra más libre en una simple sugerencia que en los elocuentes adjetivos de las grandes frases. La evolución romántica que se sumerge en la estética simbolista, o la deriva simbolista del Romanticismo, hace muy pronto acto de presencia en Lorca. La aparición insistente de la música en los primeros textos se debe sin duda a sus estudios de piano. Beethoven y Chopin son tratados con tanta devoción como Victor Hugo o Rubén Darío. Pero hay otras razones estéticas que no podemos olvidar. En la cultura simbolista la música es la vía por excelencia, ya que el arte se expresa casi siempre sin soporte material en la recepción, sin explicaciones, como pura sugerencia entre almas.

García Lorca aprende en la poesía el sentido de la voz baja, de la vaguedad, la lejanía, el susurro, el matiz, la impresión, el eco, la música de la palabra justa, unos valores que tienen como referentes a Bécquer, poeta que prefería el eco a la voz, y a Paul Verlaine. Esta lógica estética se condensó en la famosa «Arte poética» de Verlaine. Los lectores de un libro importante en la difusión del simbolismo en la joven literatura de la época, *La poesía francesa moderna* (1913), antología de Enríque Díez-Canedo y Fernando Fortún, ya estaban familiarizados con el deseo de «la música antes que todo», con el «así buscamos el matiz débil» y con la consigna «a la elocuencia retuércele el cuello». Se apostaba con fuerza por una lectura de la crisis del positivismo decimonónico no basada en la artificiosidad del lenguaje parnasiano, del modernismo más culturalista y sonoro. Se prefería apostar por la musicalidad y la sugerencia simbolista.

Esta intención albergaron libros como *Tristeza andaluza* (1899) de Nicolás María López, *Alma andaluza* (1900) de José Sánchez Rodríguez, *Arias tristes* (1903) de Juan Ramón Jiménez y *Soledades* (1903, pero sobre todo la edición de 1907) de Antonio Machado. Es la corriente lírica de la tristeza de la que hemos hablado en el capítulo anterior. García Lorca había leído a Verlaine en la traducción que hizo Manuel Machado con el título de

Fiestas galantes, uno de los volúmenes conservados en su biblioteca[50]. Poesía y leyenda maldita. En el prólogo, el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo daba buena cuenta de las temporadas de cárcel sufridas por Verlaine y de su vejez mísera en los hospicios.

La tristeza sustituye a la grandilocuencia del dolor. Más que una representación pública de la angustia privada hay una privatización de la discordia. La sintaxis de los amaneceres y los atardeceres es más suave, más atractiva, más sugerente, que la luz soberbia del mediodía. En un poema titulado «Crepúsculo espiritual», fechado el 6 de febrero de 1918, se pregunta Lorca:

> ¡Ay! ¿Quién solloza?
> Acaso el Verlaine de las Saturnales
> sus liras roza
> en infinito rumor de rosales.
>
> (IV, 282).

Las rozaduras y el rumor son más importantes que el contacto directo con un lenguaje manchado por la elocuencia y la palabrería. Se trata de la paradoja de decir lo que no se puede decir, una paradoja que a veces se encarna en la metáfora del amor a una mujer ideal, sin cuerpo, sin imperfecciones, pensada, pero de existencia imposible. La misión del poeta implica dialogar con la música de la naturaleza, descubrir su verdad y actuar de médium a través de los símbolos y las palabras depuradas para provocar emociones en el lector. Un reto de silencios palpitantes y caminos de niebla.

Las sugerencias poéticas se mezclan de manera inevitable con la formación musical de García Lorca a la hora de definir los «Estados sentimentales». La imposibilidad del amor, los obstáculos de una «sociedad sanguinaria», provocan una sensación de «extravío» que solo se puede explicar a través del arte. Debussy fue uno de los admiradores más importantes de Verlaine. El joven granadino le encomienda a él la encarnación literaria de su intimidad:

> Negro murciélago de gelatina y acero que traes en tus alas hiel y desamor, ¿por qué no te apartas de mi lado? [...]. ¡Hermano de Caronte! ¡Hijo del sábado! [...]. Vete y no empañes con tu vaho de fuego las blancas flores de mi amor [...]. El sueño tiene incoherencias y modulaciones a lo Debussy que al resolverse producen color y temblores de luz (IV, 635).

La escritura intenta ahora poner en palabras, explicar, explicarse, aquellos estados de ánimo vividos en la música, la forma privilegiada de la sugerencia. Y en este rumbo estético fue importante también el magisterio de Juan Ramón Jiménez, otro de los poetas que entró muy pronto en la biblioteca de Federico García Lorca. La obra de Juan Ramón aportará muchas perspectivas líricas a través de los años y las evoluciones de la poesía española. La necesidad de síntesis frente a la narración sentimental del modernismo tardío, el valor conceptual de los versos, el uso culto de la tradición popular y la mirada sobre la ciudad moderna serán más adelante lecciones claves en la madurez de García Lorca. Pero en estos momentos iniciales, el autor de *Arias tristes* (1903) supone todavía una sugerencia crepuscular, de matización violeta, muy en la estirpe de Verlaine.

El autor de *Impresiones y paisajes* se acuerda de Juan Ramón a la hora de defender el jardín como un lugar poético apartado, en el que se refugian los sueños para no verse heridos por el huracán moderno de la multitud: «El jardín quiere a la dama pálida y el caballero poeta. Jardines crepúsculos de aquella edad sentimental y dramática. Jardines nebulosos que tanto hacen sufrir a ese gran poeta de niebla que se llama Juan Ramón Jiménez» (IV, 138). Poco después recuerda a la Marquesa Eulalia de Rubén Darío, que perdió su risa al ser agredida por la idea utilitaria del progreso, como parece ocurrir también con los poetas.

Este es el García Lorca juvenil que escribe en agosto de 1918 su declaración poética sobre un ejemplar de las *Poesías completas* de Antonio Machado, autor al que había conocido en junio de 1916, en Baeza, gracias al primero de los cuatro viajes de estudio en los que acompañó al catedrático Domínguez Berrueta. Federico, todavía músico, escuchó los versos de Machado y participó en la velada tocando el piano. Interpretó una composición suya, *Poema del Albaicín*, hoy perdida. Utilizaba conceptos literarios para titular composiciones musicales, como más tarde utilizó la música para definir su literatura. Dos años después de conocer a Machado, escribía estos versos en su libro:

> Dejaría en el libro
> este toda mi alma.

Este libro que ha visto
conmigo los paisajes
y vivido horas santas.

¡Qué pena de los libros
que nos llenan las manos
de rosas y de estrellas
que se esfuman y pasan!
¡Qué tristeza tan honda
es mirar los retablos
de dolores y penas
que un corazón levanta!

(IV, 455-456).

Al escribir el poema, García Lorca ya no vivía solo la experiencia del libro como lector. Unos meses antes, en abril de 1918, había aparecido *Impresiones y paisajes,* volumen que recoge algunas de sus prosas juveniles. Dedicaba un capítulo a la crónica literaria e impresionista de los viajes organizados por Domínguez Berrueta, otro a sus visiones líricas de Granada, otro a una elaboración de la imagen del jardín como refugio de la prisa industrial del mundo moderno y uno final a diferentes temas relacionados con las melancolías de su mundo estético. José Mora Guarnido, valiéndose una vez más de su cercanía y su amistad familiar en aquellos años, nos ha dejado detalles de la ayuda que el joven recibió de su padre para ver realizada la ilusión del primer libro. Cuenta que don Federico deseaba apoyar la nueva vocación del hijo, pero que tenía miedo de que el artista principiante e ilusionado pudiera llevarse una decepción. Parece ser que consultó el asunto con Berrueta, Manuel de Falla, Fernando de los Ríos y otros amigos:

> Una noche estaba acechando mi paso en dirección al *rinconcillo* en la misma puerta del Casino; me llamó y me dio un cigarro, indicio de que deseaba hablarme extensamente. Quería que yo le dijera, sinceramente, si creía que el libro valía o no la pena de ser publicado. Se fiaba, cuando menos, de mi experiencia como hombre que todos los días pone su firma al pie de un artículo y soporta las consecuencias. «Como tú comprenderás —me razonaba mordiendo su habano—, a mí no me importa tirar mil o dos mil pesetas en darle gusto a que haga ese libro; más me costaría que me pidiera un automóvil o que gastara el dinero en cosas peores. Pero no quiero que por culpa del libro se rían de él todos los idiotas de Granada» (p. 93).

Mora Guarnido recuerda también que Lorca había sido muy pudoroso con sus prosas, manteniéndolas en secreto, al contrario de lo que ocurría con los

primeros poemas. No le importaba dar a conocer en lecturas entre amigos los versos, pero prefería esconder las prosas. Nos interesa este recuerdo porque tiene que ver con la propia configuración del libro, que intentó conservar a la hora de la publicación parte de ese pudor. El poeta eligió para *Impresiones y paisajes* composiciones literarias que no evidenciaran con claridad la crisis íntima que latía en su escritura. Las tensiones entre la carne y el espíritu y sus quejas sociales aparecen, desde luego, pero en un segundo plano, escondidas bajo un lamento romántico que generaliza el malestar provocado por un mundo inhóspito. La intimidad profunda no sale a la luz, queda reservada en los papeles secretos del taller literario[51].

El impresionismo del libro rinde tributo a la estirpe romántica y a la formación modernista y simbolista. Esta voluntad se declara de forma abierta en el prólogo desde las primeras frases, cuando anuncia la vaguedad y la melancolía como normas para presentar un retrato del paisaje hecho con amargura y tristeza. Las apariencias conforman un vocabulario que debe ser leído con ojos de poeta. «La poesía —escribe— existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante; lo difícil es saberla descubrir, despertar los lagos profundos del alma» (IV, 51).

Para el lector actual de García Lorca, acostumbrado ya a su caracterización como autor andaluz de la generación del 27, lo que más puede llamar la atención es el castellanismo de tono noventayochista que domina la primera parte del libro, con ecos de Unamuno, Azorín y Antonio Machado. Se trata de un peldaño más en su formación. La realidad vital necesita paradigmas culturales a la hora de transformarse en literatura. El poeta nacido en la Vega de Granada tiene a mano una visión del paisaje fijada por autores que ven en Castilla una realidad de prestigio estético marcada por el ascetismo. Más que determinaciones positivistas de la realidad, hay lecturas, paradigmas que se elaboran y enseñan a mirar desde una perspectiva. Los maestros del 98 habían configurado como horizonte literario el paisaje castellano. Más tarde, otras lecturas servirán a García Lorca para dibujar su mitología del Sur. Andalucía tiene poco protagonismo en *Impresiones y paisajes* y cuando surge tiende a identificarse más con la leyenda romántica de Granada que con la teoría del Sur fijada después en el *Poema del cante jondo*. La Castilla noventayochista, aderezada en la leyenda de las ciudades muertas que extendió el simbolismo de Georges

Rodenbach, desfila por las páginas del libro en las visiones de Ávila, Burgos e, incluso, Baeza.

Las ideas estéticas de García Lorca afloran en discusiones sobre la escultura y la música y en el recuerdo literario de los maestros. Sus meditaciones sobre la carne y el espíritu, sin abandonar nunca el filtro del tono descriptivo, despuntan en alguna opinión sobre la vida y las obsesiones de los monjes en los monasterios que visita. También deja hueco para la crítica social. La hipocresía de la Restauración se condensa en las mentiras de la caridad, ese sentimiento religioso cultivado para convivir con la desigualdad y lavar de forma protocolaria las malas conciencias. No puede contener, por ejemplo, su inconformismo al observar la puerta de un «Hospicio de Galicia»:

> Quizá algún día, teniendo lástima de los niños hambrientos y de las graves injusticias sociales, se derrumbe con fuerza sobre alguna comisión de beneficencia municipal donde abundan tanto los bandidos de levita y aplastándolos haga una hermosa tortilla de las que tanta falta hacen en España (IV, 161-162).

García Lorca es, a la altura de 1918, un lector y escritor formado en la música y en un modernismo simbolista de tradición romántica. No tenía vocación académica, sobrellevó como pudo el deseo de su padre de conseguir un título universitario, pero estaba lejos de carecer de una notable solidez cultural. Hemos comprobado ya que su formación se alimentaba de muchas fuentes: la tradición familiar, la lección de maestros como Martín Domínguez Berrueta y Fernando de los Ríos, el uso frecuente de la biblioteca de la universidad, un gasto considerable en las librerías y un grupo de amigos muy activos y de talento, reunidos en El Rinconcillo del café Alameda con deseos de abrirse camino y de regenerar la Granada de aquellos años. Si Nicolás Pérez Roda hablaba de las «amarguras de Oscar Wilde», Francisco Soriano Lapresa «resbalaba» hacia Juan Ramón, Debussy, Francis Jammes y las revistas extranjeras como *La Vie Parisienne,* revistas que solía llevar a la tertulia. Nunca faltaba el amor a la literatura clásica, por ejemplo, la admiración a Lope de Vega contagiada por José Fernández-Montesinos[52].

Pronto se convirtió también García Lorca en un divulgador de la cultura, un lector decidido a compartir sus mundos. Parece cierta la costumbre de regalar libros, según confesó en 1931, en la «Alocución al pueblo de Fuente

Vaqueros» con motivo de la inauguración de una biblioteca: «Por eso no tengo nunca un libro, porque regalo cuantos compro, que son infinitos» (III, 203). Los libros conservados en su biblioteca personal significan solo una parte de sus lecturas. Valgan como prueba los recuerdos de su amiga Emilia Llanos:

> El 4 de septiembre de 1918 le regaló un ejemplar de *Hamlet*, libro que entonces le obsesionaba y cuya influencia queda reflejada en el poema *La muerte de Ofelia,* fechado el 7 de agosto del mismo año [...]. Y, en meses sucesivos, le regalaría o prestaría otras varias obras: Tagore, Oscar Wilde, Maeterlinck, Ibsen (Emilia recordaba que a Federico le gustaba especialmente *El pato silvestre*), *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, y la novela *El silencio* de Eduardo Rod, cuyo asunto es el amor que no se declara, el amor ignorado de un hombre que sufre en silencio, estoicamente[53].

La propia Emilia Llanos da más detalles de la opinión del poeta en relación con *El silencio:*

> Años después, una vez que vino a verme me regaló un libro que se llamaba *Silencio,* era un hombre que amó y nunca se atrevió a decirlo. Recuerdo que aquel día estábamos en el balcón de mi casa, Federico defendía que a veces no había otro remedio que amar sin poder decirlo [...][54].

La novela del escritor suizo Édouard Rod (1857-1910) se abre con una conversación entre caballeros sobre los amores irregulares. El argumento se centra después en un caso de adulterio o de amor platónico entre el escritor y marino André Kermoysan y la señora Herdevin, casada con un burgués ampuloso y figurón en cuestiones de amantes y de dinero. La primera idea que se impone es que la necesidad de fingir supone siempre algo negativo, un acto de hipocresía que habla mal de los que guardan un secreto. Pero el argumento se inclina a la duda, a la dignidad del sacrificio, al valor de los que asumen la tristeza profunda de su culpa y libran la batalla en su propio interior, respondiendo a una noble apuesta por el control personal. El pecado y la culpa se purgan con una mortificación silenciosa, con una inmolación del propio deseo, actitud más respetable que el descaro. La «religión del silencio» aceptada por los protagonistas se identifica con el esfuerzo místico. Se trata de hacerse a uno mismo en la renuncia:

> Todo mi ser —escribe Rod— se concentra en un punto único, en un solo hogar interior que me consume abrasándome. ¿Es sufrimiento o gozo? Lo ignoro, lo ignoro; pero luego quisiera revivir

> eternamente esas horas a las cuales deben parecerse los éxtasis místicos o los ensueños de los consumidores de opio (pp. 103-104).

La necesidad de callar de García Lorca, relacionada sin duda con su homosexualidad en la España de principios del siglo XX, va también más allá y se extiende al papel del poeta incomprendido por la sociedad, el escritor en actitud combativa contra un lenguaje que a veces resulta hostil o insuficiente. En otro de los primeros textos publicados por Lorca, «Un prólogo que pudiera servir para muchos libros», que apareció el 10 de mayo de 1918 en un periódico quincenal de Granada, *El Éxito,* escribe ante la visión de un crepúsculo: «El poeta, que es un personaje que debía ser sincero, se calla en el fondo de su alma lo que quiere estallarle en el corazón» (IV, 49). Es una situación que le parece apropiada para muchos libros y, desde luego, para la publicación de su escritura.

Con motivo de la aparición de *Impresiones y paisajes,* García Lorca entró en contacto con Adriano del Valle, otro joven escritor. En una carta fechada en mayo de 1918, el granadino ofrece un autorretrato literario y cívico. Dejemos que sean las palabras del propio Lorca las que concluyan estas consideraciones sobre su formación estética:

> Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que, casi casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que me miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón. Aparezco ante las personas, esas cosas que se llaman gentes que dice [palabra ilegible], como un oriental borracho de luna llena y yo me siento un Gerinaldo chopinesco en una época odiosa y despreciable de Káiseres y de La Cierva (¡Que se mueran!). Mi tipo y mis versos dan la impresión de algo muy formidablemente pasional y, sin embargo, en lo más hondo de mi alma hay un deseo enorme de ser muy niño, muy pobre, muy escondido [...]. Yo soy un gran romántico y este es mi mayor orgullo (III, 661-663).

ANDO CONMIGO MISMO

En su carta a Adriano del Valle. Federico García Lorca se presenta como un Peer Gynt, el personaje de Ibsen que hace de la vida un viaje en busca de su propia identidad. El joven escritor abre su interrogatorio particular:

> ¿A qué luchar con la carne mientras siga en pie el pavoroso problema del espíritu? Amo a Venus con locura, pero mucho más la pregunta ¿Corazón? [...], y sobre todo ando conmigo mismo, como el raro y verdadero Peer Gynt con el fundidor [...]; mi yo quiero que sea (III, 662).

Las divisiones entre la carne y el espíritu no son fáciles de definir cuando se trata de resolver la pregunta sobre el yo, o de enfrentarse a la voluntad de que «mi yo sea», o al esfuerzo que cumple el destino de «ser mi yo». Desde el primer momento la escritura surge como una necesidad de búsqueda, como una apuesta para cuestionar y asumir las contradicciones de la identidad. Indagación sucesiva en la escritura y en el ser uno mismo. Las palabras asumen así un grado alto de espesura. La perspectiva mística parece un primer intento de sublimar las tensiones en un territorio de unidad imposible. Pero este Peer Gynt tendrá que enfrentarse no solo a Venus, por mucho que confiese amarla con locura, sino también a Apolo, Dafne, Baco y Ciso, figuras clásicas en las que la metamorfosis supondrá, en el vértigo del deseo y de la realidad, la puesta en duda de cualquier mundo estable.

Federico García Lorca leyó a Ibsen en la edición de sus obras en 13 tomos publicada entre 1915 y 1922 por la editorial Kronos. El tomo número V, comprado en la librería granadina de Enrique Prieto, contiene la famosa aventura de Peer Gynt, una fábula alrededor de la identidad, en la traducción castellana de Pedro Pellicena. El viaje simbólico parte de la aldea, la madre y el amor y da la vuelta al mundo a través de las riquezas y los naufragios. El argumento condensa su significación cuando hace acto de

presencia la figura de Fundidor, un emisario de la muerte. Las personas de voluntad intermedia, esas multitudes dominadas por la indiferencia y la cobardía, no merecen ni el cielo ni el infierno. Son fundidas, pierden su ser para dar oportunidad a otra existencia, a una identidad distinta y más decidida.

El personaje de Ibsen siente miedo ante la amenaza de desaparición: «¡Ese aparato de fundición, esta desaparición del yo *gyntiano* llena de horror el fondo de mi ser!» (p. 258). Ante el miedo al vacío, no encuentra más salida que la de afirmar su propia identidad, aceptando a la vez grandezas y miserias. Al Fundidor le dice: «Puedes escudriñar mis entrañas y en ellas no hallarás más que Peer, Peer y siempre Peer, ni más ni menos que Peer» (p. 259). Repite de forma obsesiva la idea de sí mismo, quiere «probar que durante toda mi vida conservé el yo» (p. 260).

Esta misma obsesión se percibirá años más tarde en la búsqueda de El Emperador de *El público,* empeñado en encontrar el Uno. Un deseo imposible, porque el propio argumento de *Peer Gynt,* a la vez que va afirmando la búsqueda del «uno mismo», demuestra la realidad imposible de identidades estables en un mundo en el que tardan poco en descomponerse las razones absolutas. La única forma de superar las quiebras íntimas es aceptar la pérdida de la propia identidad, una dialéctica abismal que puede ir desde la desaparición en la muerte hasta la disolución mística en el Otro. No hay, pues, una salida feliz para el individuo: o se acepta el conflicto, o se aceptan la autonegación y la nada.

La escritura de este proceso convierte a las palabras en el ámbito del secreto. La heterodoxia necesita decirse y borrarse al mismo tiempo, murmurar y callar, sostenerse en la frontera negociada entre la afirmación y el silencio. La tradición simbolista significó así un buen puente para pasar de la música a la literatura, o para transformar a la literatura en una versión silenciosa de las apetencias musicales.

Otro de los libros que más impresionaron al joven García Lorca fue *El tesoro de los humildes* de Maeterlinck. La edición conservada en su biblioteca contiene numerosos subrayados[55]. Los trabajos de la escritura, su alianza con el silencio, buscan una vez más lazos con la mística como el camino de sufrimiento interior que conduce a la verdad. En este ensayo de Maeterlinck hay un capítulo dedicado a «Ruysbroeck, el admirable» y una tendencia general a unir lirismo, silencio, mística y disciplina espiritual de

autoindagación. Lorca subrayó frases como esta: «El silencio es el elemento en que se forman las cosas grandes, para que al fin puedan surgir, majestuosas y perfectas a la luz de la vida, que han de dominar» (p. 5). O también: «Las abejas no trabajan sino en la oscuridad, el pensamiento no trabaja sino en el silencio y en el secreto la virtud» (p. 6). Luego añade con su propia mano esta anotación que condensa toda una ética vital y literaria: «Hablar plata y callar oro».

Al joven lector le interesa el concepto de «silencio activo», que supone disciplina, esfuerzo de conocimiento, una ambición que se matiza en la escritura y que procura no confundirse ni con la muerte, ni con el estar dormido. Este esfuerzo conlleva una paradoja. La lucidez cumple una necesidad de conocimiento, pero a costa de dañar los restos de la inocencia. El trabajo literario es así un proceso de superación y lucha interior. La lógica simbolista y el silencio activo desplazan la contienda al lenguaje. Lorca subraya, por ejemplo: «No crecemos sino merced al crecimiento de los misterios que nos agobian, y somos esclavos que no pueden mantener en sí el deseo de vivir sino a condición de aumentar, sin desanimarse, el despiadado peso de sus cadenas [...]» (p. 104).

La escritura es un ámbito íntimo de relación con el conflicto. Un intelectual no es alguien que trabaje para ganar simpatías. Es una conciencia dispuesta a ponerse al lado de lo que él considera la verdad. Un poeta como García Lorca tampoco escribe para caer simpático, para entretener, sino para asumir el conflicto. Y la primera batalla, a través de lenguaje, la libra consigo mismo. Esta dinámica invita a poner en duda la elocuencia y buscar una palabra silenciosa que encierre el sentimiento de verdad íntima en un mundo simbólico.

El reverso inevitable es que cualquier objeto o elemento, en cuanto símbolo, nos puede hablar si descubrimos su alma con mirada de poeta. El prosista juvenil escribe con esta perspectiva sus impresiones sobre los paisajes. Así se justifica también desde el punto de vista literario el diálogo con los árboles, los animales y la naturaleza. Cuando Maeterlinck afirma que todo ser humilde puede esculpir «una gran personalidad moral, compuesta en partes iguales de él y del ideal», abre una puerta más hacia la interpretación de las cosas modestas y da doble sentido a la intención de *El tesoro de los humildes:* la riqueza que sueñan y a la que aspiran los humildes, pero también el mundo de los humildes como tesoro de paz.

Este sigilo comunicante del mundo está presente en la obra más conocida de Maeterlinck, *El pájaro azul,* otro viaje simbólico que indaga en los lazos del deseo, la naturaleza y la intimidad con una brillante personificación de los árboles del bosque y de los animales. No olvidemos que *El maleficio de la mariposa,* la primera obra teatral estrenada por García Lorca, empieza con una advertencia del autor: «Señores: la comedia que vais a escuchar es humilde e inquietante, comedia rota del que quiere arañar la luna y se araña su corazón» (IV, 168). La humildad merece un interés cuidadoso, está contagiada de significados. Los mundos humildes de Maeterlinck y de García Lorca se llenan de inquietud en cuanto la poesía revela las contradicciones de la propia intimidad en su diálogo simbólico con la naturaleza y con la sociedad.

No se trata de un diálogo paralizado. Un conocimiento profundo del ser humano permite comprender la verdad interior de su alma, los sentimientos puros que pueden parecer heterodoxos o incluso criminales en su valoración exterior. La sociedad, además, progresa en los límites de sus convenciones, puede avanzar poco a poco. «No concedemos —afirma Maeterlinck— la misma importancia a cierto número de faltas tradicionales, lo cual es ya claro síntoma de una conquista espiritual» (pp. 42-43). Este reconocimiento de la pureza interior y el proceso de avance social sugieren la siguiente imaginación de una realidad permisiva: «y aun el alma del sodomita pasaría en mitad de la multitud sin sospechar nada, y llevando en sus ojos la transparente sonrisa del niño» (p. 43).

El poeta belga se acuerda de Shakespeare en otro momento de *El tesoro de los humildes*. García Lorca lo subraya: «Admiro a Otelo, pero no me parece que este viva la augusta vida cotidiana de Hamlet, el cual tuvo tiempo de vivir porque no obró» (p. 120). Maerterlinck se interesa literariamente por una vida que no sucede solo en las acciones exteriores, sino también en la mente de las personas que indagan en sus sombras y se sienten conectadas a la inmensa verdad del universo, porque «no hay un astro del cielo ni una fuerza del alma que sean indiferentes al movimiento de un párpado que se cierra o de un pensamiento que se cierra» (p. 121). Las dudas de Hamlet son así mucho más activas que las pasiones de Otelo.

El prólogo de *El maleficio de la mariposa* sitúa la historia en la tranquilidad de un prado que pierde su inocencia a causa del veneno de inquietud y lucidez contagiado por la poesía:

> Con la misma tranquilidad y la certeza que el polen de las flores se entrega al viento, ellos se gozaban del amor bajo la hierba húmeda. Pero un día [...] hubo un insecto que quiso ir más allá del amor. Se prendó de una visión que estaba muy lejos de su vida [...]. Quizá leyó con mucha dificultad algún libro de versos que dejó abandonado sobre el musgo un poeta de los pocos que van al campo, y se envenenó con aquello de *yo te amo, mujer imposible*. Por eso, yo os suplico a todos que no dejéis nunca libros de versos en las praderas, porque podéis causar mucha desolación entre los insectos. La poesía que pregunta por qué se corren la estrellas es muy dañina para las almas sin abrir (IV, 168).

La verdad de la poesía no es más que la toma de conciencia del deseo y sus precariedades, del abrazo entre el amor y la muerte, entre Cupido y su calavera. Algo más adelante añade Lorca: «Un viejo silfo del bosque escapado de un libro del gran Shakespeare, que andaba por los prados sosteniendo con unas muletas sus alas marchitas, contó al poeta esta historia oculta en un anochecer de otoño» (IV, 169).

Situadas así las cosas, *El maleficio de la mariposa* puede identificarse con la crisis que hay detrás del proceso de iniciación a la escritura de Federico García Lorca. Así lo indican muchos de sus primeros poemas. Recordemos de nuevo estos versos, fechados en octubre de 1917:

> Yo estaba triste frente a los sembrados.
> Era una tarde clara.
> Dormido entre las hojas de un librote
> Shakespeare me acompañaba [...]
> *El sueño de una noche de verano*
> Era el librote.
>
> (IV, 217).

La escritura es el lugar del conflicto y también su desencadenante. El joven Lorca puede ser tanto el poeta que olvida su libro envenenador en el campo, como el ser que antes ha recibido el veneno, la dosis desestabilizadora de insatisfacción lírica. Y, desde luego, Shakespeare es uno de los primeros autores que dejan huella en él. García Lorca leyó al clásico en la edición de *Obras completas*, en 12 volúmenes, traducidas por Rafael Martínez Lafuente para la editorial Prometeo[56]. El prólogo largo de Victor Hugo a esta edición le ofreció una típica interpretación romántica de Shakespeare y la oportunidad de volver a una de sus primeras lecturas familiares. De la infancia a la adolescencia: el poeta francés leído en voz alta por su madre

en el cortijo de Daimuz es el mismo que presenta ahora al dramaturgo inglés ante los ojos del joven aspirante a escritor. Victor Hugo cuestiona las interpretaciones neoclásicas de la literatura, ironiza sobre los ejércitos del arte «en correcta formación» por lo que se refiere al estilo o a la moral y defiende una idea de la poesía con la que el joven Lorca podía sentirse muy identificado[57].

La hermandad natural entre lo microscópico y la inmensidad define una idea de la naturaleza en la que se estaba formando el poeta. También es interesante destacar la defensa de la sencillez que hace Hugo, algo que no se relaciona con la sobriedad formal, que es pobreza, sino con la esencia de las cosas, con la exactitud conquistada. Por ese camino podremos encontrar más adelante algunos paralelismos con la síntesis en la canción lírica que reclama Juan Ramón Jiménez, un referente fundamental en la madurez estética de García Lorca.

El poder alterador del deseo y la frágil estabilidad de las apariencias son ideas que dominan *El sueño de una noche de verano*. La obra de Shakespeare impresionó a García Lorca hasta el punto de llevarse un silfo del bosque a su *Maleficio*. Luego se llevó el libro entero a uno de sus poemas primerizos. El veneno de Shakespeare tiene un sentido inevitable:

> Todos vivimos en el bosque negro
> que Shakespeare se inventara.
> Hay quien siembra lirios en el pecho
> y le nacen ortigas,
> hay quien canta
> creyendo que es alondra matutina,
> y está muda su flauta.
> ¿Pero, Señor, el corazón es cosa
> tan frágil y tan falsa?
>
> (IV, 219).

El movimiento íntimo del lirio a la ortiga, de la alondra matutina a la flauta muda, define la existencia como un bosque oscuro, un entramado de correspondencias imprevisibles. Entre sus ramas, el corazón está condenado por su propia fragilidad y su mentira. El joven lector entiende muy bien y en profundidad el asunto que plantea *El sueño de una noche de verano*[58].

Hay un juego de espejos que pone en relación cuatro mundos: el reino de los genios y las hadas, el amor humano, las representaciones teatrales y la

mitología (con la jocosa versión de la fábula de Píramo y Tisbe). El cauce del amor como conflicto queda claro en los desgraciados amores mitológicos y en las dificultades humanas para que Lisandro y Herminia consigan libertad a la hora de vivir su pasión. Lisandro afirma en los primeros pasos del drama: «¡Ay de mí! No he leído jamás ni he oído decir que el amor sincero siguiese su curso sin obstáculos» (p. 13).

Pero la cuestión se complica por culpa del deseo. Con el paso de un mundo a otro empieza a imponerse la metamorfosis, el cambio permanente sobre las identidades. Y la metamorfosis va a ser una de las obsesiones meditadas hasta el límite en la obra de Federico García Lorca. Encontramos uno de sus primeros acercamientos al asunto en Shakespeare. El poeta nuevo busca lo que necesita y el clásico le ayuda a entenderse a sí mismo, a ordenar el carácter de sus preocupaciones. Describir la experiencia de lectura del joven García Lorca supone ir descubriendo las obsesiones que marcaron después su trabajo como creador.

En *El sueño de una noche de verano,* la risa que despierta la representación en tono de farsa de la leyenda de Píramo y Tisbe se hace más grave cuando afecta a la reina Titania, víctima de un hechizo que la empuja a los brazos de un amante con cabeza de burro, y sobre todo cuando conduce al amor humano hacia una carrera de transformaciones. Una Elena no deseada por Demetrio confiesa:

> El animal más feroz es menos cruel que tú. Huye adonde quieras, los papeles quedarán trocados. Apolo huye y Dafne le da caza; la paloma persigue al gavilán; la tímida cabrita redobla la velocidad para alcanzar al tigre. ¡Inútiles esfuerzos cuando la debilidad persigue y el valor huye! (pp. 26-27).

El carrusel de amor, celos y desprecios de Teseo, Hipólita, Oberón, Titania, Lisandro, Herminia, Demetrio y Elena marcan un destino en el que se eleva la perpetua metamorfosis de las identidades y los sentimientos. La vida tiene una lógica semejante a la de la representación, aunque el corazón sufra de verdad y en primera persona. Pero esa primera persona no es, desde luego, una unidad.

El duende Puck hace correr a los actores dándoles miedo «ora en forma de caballo, ora de sabueso, de oso sin cabeza o de jabalí, o bien de fuego fatuo» (p. 36). La conciencia de la propia insatisfacción, el no sentirse

nunca seres completos y el poder de la imaginación para transformar la realidad facilitan toda una teoría que hermana al loco, al amante y al poeta:

> [...] el uno, el loco, ve más demonios de los que el infierno puede contener; el amante, no menos insensato, ve la belleza de Elena en la frente de una gitana; la mirada del poeta ardiente en su hermoso delirio, va alternativamente de los cielos a la tierra y de la tierra a los cielos; y mientras que la imaginación da cuerpo y formas a los objetos desconocidos, la pluma del poeta los personifica y les asigna una morada local y un nombre. Los caprichos de una imaginación fuerte son tales, que si le ocurre a esta sentir un acceso de alegría, encarga a un ser de su creación que sea el portador; o si en la noche se forja algún miedo, ¡con cuánta facilidad toma un zarzal por un oso! (p. 63).

El miedo de los actores que corren asustados por Puck es semejante a la transformación imaginaria del poeta que toma a un zarzal por un oso. En la poesía juvenil, García Lorca hace suyo el peligro del hechizo que Oberón, pensando en Titania, prepara con la flor del bosque. Hace suya la conciencia de la fragilidad del amor y de la identidad:

> Nos dormimos y un hada
> hace que al despertarnos adoremos
> al primero que pasa.
>
> (IV, 217).

Esa es la tragedia que pone en duda la existencia convencional de un mundo cerrado por Dios, esa es la inquietud de la poesía que desestabiliza las lecciones tradicionales de la religión y la sociedad. Y ese es el demonio de Shakespeare, autor que desde el primer día se hace presente en la obra de Lorca[59]. El reto asumido por el joven poeta tiene repercusiones profundas. Poner en duda la identidad cerrada significa abrir espacios de libertad, una lógica desde la que oponerse a las convenciones y la represión. Pero esta dinámica no se detiene ahí, porque la apuesta por un cuestionamiento de la identidad abre también el peligro de la disolución, un yo convertido en nada. El dilema final es, pues, menos tranquilizador, porque no se trata solo de elegir entre libertad y opresión, sino que a veces el individuo se ve situado entre las normas y el vacío. ¿Hasta dónde puede quebrantarse la identidad de lo que somos? Es una pregunta que afecta tanto a nuestra pertenencia social como a la intimidad. También al arte, porque a partir de aquí García Lorca abrirá otras preguntas: ¿puede haber arte sin

máscara?, ¿verdad sin formas? Y más aún: ¿hay algo debajo de la máscara?, ¿de las formas?

El autor maduro que plantea la metamorfosis como indagación central de «Ruina romana», la famosa escena amorosa protagonizada por la Figura de Cascabeles y la Figura de Pámpanos en *El Público,* es inseparable del joven que lee a Shakespeare con los ojos de la modernidad[60]. Esos ojos, más allá del prerrafaelismo o del simbolismo, se relacionan directamente en Lorca con una lectura actualizada del Romanticismo y de la quiebra del sujeto moderno. Una y otra vez, y de ahí el impacto de Victor Hugo, la poesía toma conciencia de ser expresión de una pérdida de unidad, de un sujeto escindido que busca decir su verdad imposible.

Creo importante llamar la atención sobre una paradoja necesaria. Para entender la influencia de Shakespeare, por ejemplo, en Lorca, no tenemos más remedio que leer a Shakespeare —en un viaje de vuelta— con ojos lorquianos. Vamos de Lorca a Shakespeare para intentar comprender el peso de la herencia shakesperiana en Lorca. Lo mismo puede decirse de Victor Hugo, en este caso un autor con influencia personal y, al mismo tiempo, un intermediario de Shakespeare. No se trata de ejercicios de apropiación, sino de hospitalidad, y el matiz es importante porque en esa posibilidad de habitar la obra de otro se fundamenta no solo el hecho de la lectura, sino también el proceso de formación de un autor que busca al escribir un mundo propio gracias al diálogo con los maestros.

Ya con los ojos del teatro y la poesía de Lorca, podemos detenernos en una apreciación del prólogo de Victor Hugo a las *Obras completas* de Shakespeare:

> El espíritu humano ha producido obras que igualan a *Hamlet,* pero ninguna le aventaja. *Hamlet* tiene toda la majestad de lo lúgubre. ¡Nacer un drama de una sepultura abierta es colosal! *Hamlet* es, en nuestra opinión, la obra capital de Shakespeare. No existe figura creada por los poetas que penetre y atormente como esa[61].

Como Maeterlinck, Hugo prefiere las indagaciones sombrías de Hamlet en sus propios fantasmas. Le parecen más altas que las acciones de Otelo. Tenemos aquí otra de las obsesiones de García Lorca. La vida dentro de las tumbas, los muertos que no quieren ser enterrados o el paseo por las calles de una víctima de asesinato parecen preguntar por el otro lado de las cosas y, de cualquier forma, denuncian una realidad en crisis. El teatro que nace

de una sepultura abierta, de un diálogo con el mundo subterráneo y con la muerte, llega hasta la raíz del joven escritor. Shakespeare, Hugo, Lorca, obsesiones encadenadas[62].

El muerto viviente, protagonista de *Poeta en Nueva York,* representa bien al sujeto en crisis de la modernidad, a los seres humanos que caminan insomnes entre la multitud o a los adolescentes que esconden en su almohada el terror que sienten ante la vigilancia de los directores. Desde esa quiebra de la inocencia, desde ese dolor romántico del sujeto escindido, lee el joven Lorca a Shakespeare.

La espesura de Hamlet, con su drama interior y sus meditaciones oscuras, aparece en un poema juvenil titulado «El bosque»: «Shakespeare glorioso y triste a Hamlet vio pasar / Un día que entró en su negra verdura a meditar» (IV, 270). Y, junto al protagonista masculino, se impone también como escena decisiva la desdicha de Ofelia. El joven Lorca da la vuelta a la famosa frase en la que se denuncia el rápido cambio sentimental de la reina Gertrudis: «¡Fragilidad, tienes nombre de mujer!»[63]. La mujer se convierte ahora en una víctima de las realidades injustas del mundo, en el ser desvalido que paga las facturas del corazón frente a los intereses sociales o a las mezquindades egoístas. Ocupa así un lugar prioritario en la galería de figuras que encarnan la pureza del yo frente a la realidad, el sacrificio de la libertad y la bondad frente al sistema corrupto. La fragilidad pasa a ser un valor en la pesadez rocosa del mundo utilitario. El poema titulado «La muerte de Ofelia» tiene fecha de 7 de septiembre de 1918:

> ¡Con qué santa dulzura
> se muere la doncella!
> Shakespeare tejió con vientos
> la maravilla tierna de la mujer extraña
> que pasa en la tragedia del príncipe fantasma
> como un sueño de nubes
> recogidas y castas [...]
>
> (IV, 465).

Ofelia abre camino en este poema juvenil a figuras como Juana la Loca, Mariana Pineda o Adela, víctimas de su amor. Se trata además de una ahogada. Según la reina Gertrudis la desgracia ocurrió junto a «un sauce que crece a las orillas de un arroyo, repitiendo en las ondas cristalinas la imagen de sus hojas pálidas»[64]. Lorca sigue el argumento e introduce

como protagonista al color verde: «Fue sobre el agua verde» (IV, 463). El agua vegetal, el agua de los ríos y las albercas, o el musgo de los pozos darán mucho juego a lo largo de la obra del poeta para situar el cadáver de las ahogadas, las víctimas que flotan. La triste Ofelia abre también camino, por ejemplo, a la gitana del «Romance sonámbulo». El «Verde que te quiero verde», heredado de Juan Ramón Jiménez y de la lírica popular, alarga raíces para llegar a la lectura que García Lorca hace de Shakespeare: «Fue sobre el agua verde de un oculto remanso, / en la puesta del sol de una tarde lejana» (IV, 466).

Como ocurrirá también con *Romeo y Julieta,* la lectura de *Hamlet,* en su diálogo con las tumbas y en su modo de utilizar el teatro dentro del teatro, dejará huella en la obra de García Lorca. Tampoco falta aquí el grave asunto de la variedad y de las mutaciones en la identidad. Tomo un solo ejemplo:

> *Hamlet.*— Tal vez un hombre puede pescar con el mismo gusano que ha comido a un rey y comerse después el pez que se alimentó de aquel gusano.
> *El Rey*.— ¿Y qué quieres decir con eso?
> *Hamlet*.— Nada más que manifestar cómo un rey puede pasar progresivamente a las tripas de un mendigo.
>
> (I, 163).

Insisto en el tema de la metamorfosis porque es una cuestión fundamental en la literatura de García Lorca y porque supone un nexo fecundo y casi obsesivo entre la tradición clásica, la presencia de Shakespeare y la modernidad. Ana María Dalí, hermana del pintor catalán íntimo amigo del poeta, recordaba que Lorca le recomendó la lectura de *Las metamorfosis* de Ovidio, afirmando que en ese libro se encontraba todo. Ana María situaba en su contexto la conversación, destacando la importancia que Lorca le dio a una colección de clásicos descubierta en la casa familiar de los Dalí: «Consideraba muy importante que el Gobierno catalán se hubiese preocupado de traducir a los clásicos griegos y latinos para que los catalanes pudieran leerlos en su lengua. Me recomendó vivamente que no dejase de leer *Las metamorfosis* de Ovidio, pues me dijo: "Ana María, ahí está todo". Y en efecto, desde que leí este libro, ha sido uno de mis preferidos y en muchas de sus páginas revivo aún los comentarios que Federico me hizo sobre sus personajes y leyendas»[65].

En la biblioteca lorquiana conservada, hay además un ejemplar de *La metamorfosis* de Lucio Apuleyo, en la traducción atribuida a Diego López de Cortegana. Aunque se trate de una simple coincidencia, no me resisto a señalar que en una de las aventuras que muestran la maldad femenina, Apuleyo hace que una mujer enfurecida por cuestiones sexuales le ponga a otra «un tizón entre las piernas»[66]. Ese será el terrible deseo de Bernarda Alba para castigar a la hija de la Librada: «¡Carbón ardiendo en el lugar de su pecado!» (II, 619).

La metamorfosis, la mitología, Platón, Ovidio, Apuleyo... La fascinación de Federico García Lorca por el mundo clásico ocupó un lugar importante en sus primeras lecturas y está en la base del uso múltiple y muy diverso que hace de la cultura a lo largo de toda su obra. La cultura vivida como un ámbito de hospitalidad para sus obsesiones, sus deseos y sus conflictos particulares. El mundo clásico era un buen espacio para situar asuntos vividos con más dificultad dentro de las convenciones del presente. Fue, desde luego, una de sus primeras aficiones. Tiene mucho interés el testimonio de su hermano Francisco (1980). Recordando un examen de Derecho Constitucional, con Fernando de los Ríos por medio, comenta lo que sigue:

> Sabía el profesor que Federico estaba entusiasmado con los diálogos de Platón, que leía en ediciones de la biblioteca del propio don Fernando, pues era raro que saliésemos de su casa sin un libro bajo el brazo. Quizá había caído en manos de Federico, como cayó en las mías, *El Príncipe*, de Machiavelo. El examen se inició, creo recordar, con una conversación benévola sobre los diálogos platónicos. Acaso se deslizó luego hacia mitos de la antigüedad, en los que Federico estaba versado. Tenía entonces mi hermano, casi como libro de cabecera, una edición preciosamente ilustrada de *La Teogonía* de Hesíodo (pp. 99-100).

Francisco se refiere a una edición de la *Teogonía* en versión de Luis Segalá y Estalella publicada con dibujos de Juan Flaxman. El ejemplar de Lorca, con un dibujo del propio poeta en la cubierta, su nombre y la anotación del año 1918, se conserva en el archivo de la Fundación[67]. La *Teogonía* fue sin duda una invitación rotunda al sentimiento panteísta y a la unidad promiscua de los dioses, los seres humanos y la naturaleza, donde los elementos se liberan en la personificación continua y todo es abrazado y deseado por todo hasta unos extremos de perpetua destrucción y perpetuo

renacimiento en la sexualidad. La violencia es germinal y los deseos y los amores son mortales.

El primer pasaje subrayado por la mano del poeta corresponde a la venganza de la madre Tierra contra su amante, el Cielo, perpetrada por uno de sus hijos, Cronos. Cada vez que la Tierra tenía un hijo del Cielo, el padre le negaba la luz, lo encerraba para siempre en el seno de su madre. De ahí la venganza que subraya en 1918 García Lorca:

> Tal dijo; y el corazón se le llenó de alegría a la vasta Tierra, la cual ocultó a Cronos, poniéndolo en acecho con la hoz de agudos dientes en la mano, y le refirió íntegramente la dolosa trama. Vino el gran Cielo, seguido de la Noche; y, deseoso de amar, se acercó a la Tierra, extendiéndose por todas partes. Entonces el hijo, desde el lugar en que se hallaba apostado, echó la mano izquierda a su padre; y, asiendo con la diestra la grande hoz de afilados dientes, cortole en un instante las partes verendas y tirolas hacia atrás. No en balde salieron de su mano: las gotas de la sangre derramada las recibió la Tierra, la cual parió en el transcurso de los años a las robustas Furias, a los enormes Gigantes, que vestían lustrosas armaduras y manejaban ingentes lanzas, y a las Ninfas llamadas Melias en la tierra inmensa. Y las partes verendas, que Cronos cortó con el acero y arrojó desde el continente al undoso ponto, fueron llevadas largo tiempo de acá para allá en el piélago, hasta que la carne inmortal se cubrió de blanca espuma y nació una joven, que se dirigió primero a la sagrada Citera y más tarde a Chipre, situada en medio de las olas. Al salir del mar la veneranda hermosa deidad, brotaba la hierba doquier ponía sus tiernas plantas. Dioses y hombres la llaman Afrodita, porque se nutrió de la espuma; Ciprigenia, porque nació en Chipre, la isla azotada por las olas; y Filommedes, porque brotó de las partes verendas (pp. 16-18).

En «El macho cabrío», una composición de 1919 recogida en el *Libro de poemas,* se afirmará que este animal simbólico y demoníaco, comprendido por la Grecia vieja al ser metamorfosis de viejos sátiros, nació «junto con Filomnedes entre la espuma casta del mar» (I, 175). El recuerdo del nacimiento de Afrodita o Venus a casusa de una castración está presente en el joven Lorca, que lleva el culturalismo hacia usos que suponen mucho más que un adorno.

La mitología aparece como una compañía segura e inevitable en la formación literaria y en la obra de Federico García Lorca. El poeta hace suyas las figuras de Venus, Narciso, Apolo, Dafne, Baco, Ciso, etcétera[68]. Su presencia insistente se mezcla con la indagación de la escritura en la propia intimidad del joven escritor. En otra composición del *Libro de poemas,* «Manantial», fechada también en 1919, el autor se identifica con la metamorfosis de Dafne. Si la Ninfa era perseguida por Apolo, ¿quién o qué perseguía al joven poeta? Los versos plantean el motivo de la inquietud:

¡Mi corazón es malo, Señor! Siento en mi carne
la implacable brasa
del pecado.

(I, 157).

Lorca se interroga a sí mismo ante un manantial, imagen de la pureza que nace sin pecado, un surgir cristalino, «nacimiento del Verbo de la tierra / por un sexo sin mancha». Desea comprender la canción del agua, su fluir puro, y en ese estado se produce la metamorfosis:

¡Sé árbol!
(dijo una voz en la distancia).
Y hubo un torrente de luceros
sobre el cielo sin mancha.

Yo me incrusté en el chopo centenario
con tristeza y con ansia,
cual Dafne varonil que huye miedosa
de un Apolo de sombra y de nostalgia.
Mi espíritu fundiose con las hojas
y fue mi sangre savia.
En untosa resina convirtiose
la fuente de mis lágrimas.
El corazón se fue con las raíces,
y mi pasión humana,
haciendo heridas en la ruda carne,
fugaz me abandonaba.

(I, 137-138).

Tampoco servirá de mucho convertirse en árbol, porque el deseo insaciable querrá después ser ruiseñor por «amor a las alas». El poeta aspira a que la escritura sea un faro, encendido con «aceite de palabras». Pero debe acostumbrarse a la insatisfacción, a convivir con la oscuridad de sus contradicciones, alejado siempre de la pureza del manantial.

Como recordaba Francisco García Lorca, la lectura de los clásicos y la mitología estuvo en los cimientos de la formación cultural de su hermano. Algo hacia lo que también había apuntado José Mora Guarnido al destacar el papel de la biblioteca de la universidad como refugio ante las tediosas clases. El viejo bibliotecario se negaba a repartir literatura de

entretenimiento y apostaba por los clásicos como una lección provechosa[69].

Podemos imaginarnos a Federico García Lorca, según lo recuerda Mora Guarnido, en aquella biblioteca, completando en un azar guiado las lecturas sugeridas por su inquietud literaria. Si buscó allí *Las metamorfosis* de Ovidio, pudo encontrar la traducción clásica en verso castellano que publicó Pedro Sánchez de Viana en 1589. En la biblioteca universitaria se encuentra la edición que en 1887 había publicado la Librería de la Viuda de Hernando. Traigo aquí esta suposición para tomar conciencia del abanico de posibilidades que hay en las lecturas y en la formación literaria. El azar de las lecturas lorquianas ofrece datos sólidos, pero conviene tomar conciencia de que una simple relación de noticias bibliográficas se queda corta por necesidad. Las enredaderas de la imaginación indican un horizonte de posibilidades mucho más amplio. Por ejemplo, la versión de Sánchez de Viana, con su gusto por las frases largas y el hipérbaton, ofrece un Ovidio casi pregongorino.

El «ahí está todo» que García Lorca le dijo a Ana María Dalí pudo así no solo referirse a cuestiones de argumento, sino también de formas poéticas. En plena época de homenaje a Góngora, García Lorca identificó al poeta cordobés como un apasionado de los mitos clásicos. En pocos autores se cumple tanto como en García Lorca esa máxima de que un escritor en realidad habla de sí mismo cuando analiza la obra de los demás. La conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora», escrita entre 1925 y 1926, nos presenta a un cuidadoso elaborador de los mitos, algo que define también al propio Lorca:

> Procede por alusiones. Pone a los mitos de perfil y a veces solo da un rasgo oculto entre otras imágenes distintas. Baco sufre en la mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Ciso, que muere y se convierte en yedra, Baco, con el ansia de abrazarlo eternamente, se convierte en vid. Por último muere para convertirse en higuera. Así que Baco nace tres veces (II, 71).

Rafael Martínez Nadal (1992) evocó una versión oral del mito que el propio Lorca contó pocos días después de pronunciar la conferencia citada. Tiene mucho interés:

> Más o menos estas fueron sus palabras. Baco, en forma de macho cabrío, tocaba un día la flauta recostado en un roble para que, a su melodía, danzara el bello Ciso; porque danzando era la única forma que tenían de amarse. De pronto, se produjo un terremoto. La tierra que pisaba Ciso se abrió y cerró rápidamente apresando las piernas del adolescente quien, al instante, empezó a convertirse en hiedra. Angustiado, Baco se aproximó aún más al bailarín para, a su vez, convertirse en vid y así, de esta forma abrazados, continuar la danza movidos por el viento (p. 123).

Es oportuno señalar que se debe a una preocupación personal de García Lorca el recuerdo de la historia de Ciso a la hora de interpretar la estrofa de la «Segunda soledad» de Góngora que empieza en el verso 328:

> Seis chopos, de seis yedras abrazados,
> tirsos eran del griego dios, nacido
> segunda vez, que en pámpanos desmiente
> los cuernos de su frente [...].

Dámaso Alonso, amigo de nuestro poeta y experto máximo de la generación del 27 en Góngora, dio un sentido distinto a la estrofa. Si Lorca habla de los tres nacimientos de Baco para dar entrada a las metamorfosis del dios enamorado, Dámaso Alonso se ciñe a los dos señalados por Góngora: «aquel dios griego, Baco (engendrado en Semele, al cual Júpiter sacó del vientre materno, y, trasplantándolo a la propia cadera, dio a luz de nuevo al completarse el periodo de gestación)»[70].

Mirada, pues, significativa en la interpretación lorquiana. Martínez Nadal, que fue el editor de *El público,* detectó de inmediato la presencia de Baco y Ciso en la «extraña escena Ruina Romana» del drama vanguardista de su íntimo amigo. La Figura de Pámpanos rojos toca una flauta y la Figura de Cascabeles dorados danza. Las dos figuras mantienen un diálogo centrado en un amor imposible y en la rueda interminable de la metamorfosis que impide el refugio de una identidad cerrada.

Si este mito tiene importancia en el mundo lorquiano es porque alude a las dificultades del amor, igual que ocurre con la disputa entre Dafne y Apolo, el episodio que más le impresiona en *Las metamorfosis* de Ovidio. Lorca no podrá limitarse nunca a la tensión Apolo-Dionisio, propuesta por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* como referentes de la realidad calculada o del desbordamiento vitalista, del arte preciso o de la intoxicación. Apolo es un personaje desdoblado no solo por la flecha de oro

que le envía Cupido para que se enamore de Dafne, sino por el flechazo de hierro que recibe Dafne para que desprecie a su perseguidor.

La conversión en laurel de Dafne para no caer en manos de Apolo está presente también en las metamorfosis imaginadas por las figuras de Pámpano y Cascabel. Pero las huellas de esta transformación aparecen mucho antes en «Invocación del laurel», un texto de 1919 recogido en el *Libro de poemas*. Al igual que ocurre en *El pájaro azul* de Maeterlinck, los árboles del bosque abren sus almas al protagonista. Solo se resiste el laurel:

> ¡Oh laurel divino, de alma inaccesible,
> siempre silencioso,
> lleno de nobleza!
> ¡Vierte en mis oídos tu historia divina,
> tu sabiduría profunda y sincera!
>
> ¡Árbol que produces frutos de silencio,
> maestro de besos y mago de orquestas,
> formado del cuerpo rosado de Dafne
> con savia potente de Apolo en tus venas!
>
> ¡Oh gran sacerdote del saber antiguo!
> ¡Oh mundo solemne cerrado a las quejas!
> ¡Todos tus hermanos del bosque me hablan;
> solo tú, severo, mi canción desprecias!
>
> (I, 166).

La escritura es un territorio de espesura vegetal, un espacio en el que el arte y la sabiduría reconocen que no tienen un alma accesible y aprenden a negociar y convivir con los frutos del silencio. Es un lugar manchado de luna, una tarea en la que abordar el decir de lo que no se puede decir, pegado a la piel del amor imposible. La mitología clásica contribuye a potenciar el orden simbólico en la lectura y la escritura de García Lorca. Los mitos tienen un valor humano y literario que va más allá de una religión oficial, algo que el joven poeta aprenderá a aprovechar también desde muy pronto por lo que se refiere a la Biblia y a la tradición cristiana. Este orden simbólico, utilizado posteriormente en las *Suites*, las *Canciones* y el *Romancero gitano,* para sintetizar estéticamente un argumento, permite decir sin hablar. Es una forma de aludir y encubrir al mismo tiempo el conflicto. Rosa María Aguilar (1998), en su estudio sobre la presencia del

mito griego en la poesía de Lorca, llega a esta conclusión: «Apolo, pues, con la evocación del laurel parece simbolizar en Lorca el amor homosexual, pero también la suma de frustraciones y desencantos de su propio ser individual expresados por la huida de Dafne y la imposibilidad de consumar su amor» (p. 89). Ocurre lo mismo con la figura de Dionisio[71].

Los clásicos y la mitología asumen temas espinosos en las discusiones contemporáneas. Abordar desde un punto de vista literario «el amor que no se atreve a decir su nombre», nos invita a volver una vez más a Oscar Wilde, una presencia decisiva en la formación literaria de García Lorca. Junto a la descarnada confesión de *De profundis,* la historia de amor con Alfred Douglas que le llevó a la cárcel, la biblioteca juvenil de Lorca conserva una edición de *Intenciones,* publicada en 1919 por Biblioteca Nueva. La mano del poeta fijó la fecha de su lectura en 1919 y anotó hasta tres veces su nombre al principio, en el índice y al final con un Federico, un Feder y un Federico García. Es un libro habitado. Es posible que las consideraciones estéticas de los diálogos «Decadencia de la mentira» y «El crítico artista» interesaran al joven escritor. Pero, sobre todo, debió conmoverle la lectura de «La balada de la cárcel de Reading», también recogida en el volumen. El descubrimiento del amor, el dolor y la solidaridad que hizo Wilde en la cárcel, los peligros del deseo y las contradicciones de la libertad fueron una herencia humana recibida por García Lorca, su lector.

Detallar las ediciones utilizadas por un lector concreto tiene la virtud de facilitarnos alguna consideración complementaria. En la edición de Biblioteca Nueva usada por el joven se recogen también unas «Palabras finales» de Gómez de la Serna. El padre de las greguerías, esa teatralización imaginativa de las metáforas y del simbolismo, no fue nunca muy comprensivo con la homosexualidad. En otros volúmenes de las ediciones de Biblioteca Nueva había sido duro con Wilde. Pero al añadir sus palabras a *Intenciones* suaviza el tono y es menos combativo, más generoso, con el personaje porque «mientras la sociedad sea como es, cualquier acto considerado como venganza contra el orden social está bien»[72].

No es difícil imaginar la atención con la que García Lorca leyó estas palabras del retrato de Oscar Wilde que hizo Gómez de la Serna:

—¿Qué interpretación —le preguntó el juez— podéis dar a este verso: Yo soy el amor que no se atreve a decir su nombre [...]?

—El amor a que me refiero —respondió Wilde— es aquel que existe entre un hombre y un jovencito; el amor de David y Jonathan. Es de este amor del que hizo Platón la base de su filosofía; es el que cantan los sonetos de Shakespeare y de Miguel Ángel. Es una profunda afectación espiritual tan pura como perfecta [...]. Es bello, es puro, es noble, es intelectual, este amor de un hombre poseyendo la experiencia de la vida y de un jovencito lleno de toda alegría y de todo el espíritu del porvenir (p. 265).

Pero después Gómez de la Serna aclara que esa es en Inglaterra «la última manzana prohibida que cuelga del árbol del Bien y del Mal tan vendimiado, la manzana pocha que la higiene prohíbe más que la moral» (p. 265). No es difícil tampoco imaginar los sentimientos contradictorios de García Lorca ante las explicaciones y matices de Gómez de la Serna:

En las otras biografías reté, ofendí, llamé a la razón a los bujarrones vivos, a los ruines Dorian Gray y a los que pudieran surgir por su influencia. El ataque a ciertos aspectos de Wilde iba por ellos, por todos los que se esconden detrás de su memoria: viciosillos, comadreantes, mezquinos, enredosos (p. 253).

La España de principios del siglo XX era sin duda un país difícil para un joven homosexual, porque hasta los abanderados de la modernidad estaban dominados por los prejuicios de una educación machista. En esa atmósfera se educó también como lector Federico García Lorca, interiorizando el debate entre la libertad del deseo, la represión y la culpa. La peripecia que ensaya Gómez de la Serna a la hora de distinguir entre la figura de Oscar Wilde y los bujarrones viciosillos, comadreantes, mezquinos y enredosos es muy parecida a la que unos años después asumirá el propio Lorca para diferenciar al puro Walt Whitman y a los pervertidos *fairies,* pájaros, jotos, sarasas, apios, cancos, floras, adelaidas: «¡Maricas de todo el mundo, asesinos de las palomas!» (I, 567).

¡Oh mis torpes andares!

Estamos hechos de la misma materia que los sueños. Nos lo advirtió Shakespeare, a través de Próspero, uno de sus grandes personajes. Y de esta advertencia se pueden hacer muchas lecturas. Somos lo que deseamos, somos frágiles, somos una quimera o un hechizo, estamos construidos por nuestra propia imaginación. La realidad es tan flexible como una experiencia vivida con los ojos cerrados..., o con los ojos abiertos si se trata de leer.

Nos acercamos aquí a Federico García Lorca del mismo modo que él se acercó a Shakespeare o a Victor Hugo. En su relación con los escritores cada lector es un mundo particular, aunque siempre pone en juego las dinámicas de la admiración, la apropiación, el fetichismo, las fisuras y el posible alejamiento. Este proceso afecta a los clásicos, pero alcanza de un modo acentuado al diálogo con escritores vivos, sobre todo cuando se establecen simpatías y desacuerdos personales. Las relaciones de García Lorca con Unamuno o con Juan Ramón Jiménez fueron más cercanas, pero menos fáciles que su relación con Shakespeare. Más allá de los datos y los textos, la voz de Shakespeare pertenecía por completo a García Lorca, era inventada por él en sus lecturas. Las voces de Juan Ramón, Unamuno o Machado pertenecían también a unos autores vivos, con los que podía abrazarse o discutir.

Es difícil pedirle objetividad a un artista, porque en su obra apuesta una parte decisiva de sí mismo. El artista, cuando no se atrinchera en la repetición de un saber ya establecido, está hecho de la misma materia que la incertidumbre. Quizá sea un mecanismo igual en todos los ámbitos, pero multiplicado aquí por la energía de la implicación personal del arte. El orgullo es una forma de autodefensa que nace de la inseguridad. Los matices, las cercanías y las distancias, la admiración y las contradicciones,

adquieren un contenido profundo. Tan significativas son las deudas de García Lorca con Juan Ramón o Unamuno como sus diferencias. Eran maestros, pero estableció con ellos una relación mucho más grave que la académica.

De esto fue muy consciente. Así lo demuestran las decisiones que tomó a lo largo de su vida literaria. De lo que no pudo ser consciente fue de la hermandad que su muerte prematura iba a establecer con Antonio Machado. El crimen y el exilio, dos caras de una misma derrota, dos poetas para simbolizar la tragedia de la Guerra Civil en su principio y en su final. Otra curva de la historia. La elegía que escribió Antonio Machado en la muerte de García Lorca, «El crimen fue en Granada», cerró un itinerario abierto por los versos juveniles que García Lorca había escrito sobre un ejemplar de las *Poesías completas* de Antonio Machado. ¿Estoy haciendo literatura? Bueno, la materia de los sueños es literaria y nosotros estamos hechos de esa materia. Quizá no sea mala perspectiva para meternos en la piel del muchacho que decidió apostar su vida a una vocación.

Cuando en la primavera de 1919 viaja a Madrid y busca a Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca lleva una carta de presentación de Fernando de los Ríos. El autor de *Baladas de primavera* contesta al catedrático de Derecho Político el día 21 de junio:

> [...] su poeta vino, y me hizo una excelentísima impresión. Creo que tiene un gran temperamento y la virtud esencial, a mi juicio, en arte: entusiasmo. Me leyó varias poesías muy bellas, un poco largas todavía, pero la concisión vendrá sola. Me sería muy grato no perderle de vista[73].

Unos días antes, el joven le había contado así la visita a su familia:

> Ayer estuve con Juan R. Jiménez que le encantaron mis cosas hasta el punto que me rogó se las dejase para leérselas a su mujer. Es un hombre neurasténico y muy entretenido [...]. Me ha invitado con mucha insistencia para que vaya a su casa y leamos y toquemos el piano. Hemos simpatizado. Me habló pestes de los poetillas jóvenes de Madrid (IV, 669).

Juan Ramón desaprovechó pocas oportunidades a lo largo de su vida para hablar mal de los poetas jóvenes que no le prestaban un vasallaje absoluto. García Lorca fue también una de sus víctimas en algunas ocasiones. Pero entre pestes, maledicencias y consejos, casi siempre brilló su inteligencia lírica. Al referirse a la concisión, el poeta maduro puso el ojo en el punto

exacto que iba a marcar el camino hacia la primera madurez estética de García Lorca. La voluntad de síntesis se había convertido por aquellos años en una de las prioridades de la nueva lírica. Era una respuesta al vértigo de la vida moderna, una necesidad de transformar la velocidad en estilo, apurando las posibilidades del silencio, la impresión y el simbolismo. La voluntad de síntesis obligaba a recortar y pulir las composiciones «un poco largas todavía», entroncaba con la tradición de las *Rimas* de Bécquer y se unía a la nueva poética de Juan Ramón Jiménez y a los juegos metafóricos de la vanguardia ultraísta.

Este proceso lo vivirá de lleno García Lorca cuando regrese a Madrid en el otoño del mismo año, aceptado como alumno en la Residencia de Estudiantes. Será el proceso que conduzca a los poemas de las *Suites,* algunas de cuyas composiciones acoge y publica el propio Juan Ramón en la revista *Índice* a partir de 1921. Pero en el camino de esta madurez y en su llegada a la vida literaria de Madrid, al joven granadino le quedaba todavía la tarea de cerrar su proceso de formación, deseo que cumplirá con el estreno de *El maleficio de la mariposa,* el 22 de marzo de 1920, y con la publicación del *Libro de poemas* en junio de 1921.

¿Qué mundo poético llevó a Madrid ese muchacho que causa una «excelentísima opinión» a Juan Ramón Jiménez? Como ya hemos comprobado, el entusiasmo creativo definía no solo al incipiente escritor que compuso cientos de páginas en su taller juvenil (como poeta, prosista y dramaturgo), sino también al joven lector. García Lorca había encontrado la vocación que iba a dar sentido a su vida. No es lo mismo ganarse la vida gracias a un trabajo, que tener una vocación, algo en lo que definir la propia identidad. Ese era el entusiasmo que reconoció Juan Ramón.

El muchacho que viajó a Madrid era, por un lado, un estudiante universitario que buscaba con poca alegría los libros característicos de su formación académica; y, por otro, un apasionado aspirante a literato que procuraba estar al día en sus intereses. Las visitas regulares a las librerías de Granada se complementaron con los préstamos de los amigos o los fondos de las bibliotecas granadinas (Universidad, Ateneo, Centro Artístico), a las que enseguida se sumaron la biblioteca de la Residencia y del Ateneo madrileño.

Ya hemos visto que resulta provechoso examinar el catálogo de los libros que se conservan del joven Federico, muchas veces compartidos con su

hermano Francisco. Se trata de la biblioteca de dos estudiantes en las primeras décadas del siglo XX que enriquecen los compromisos académicos con un marcado gusto por la literatura y que usan sus libros como compañía fundamental en su vida cotidiana. Son libros habitados, personalizados, prestados, llenos de huellas, declaraciones y secretos. Por ejemplo, la edición de *La paz perpetua* de Kant. Con sello de la librería Enrique Prieto, tiene en la página 5 la firma del poeta y en la cubierta una especie de jeroglífico a lápiz con el resultado de «Paliza»[74].

Las lecturas de los hermanos estudiantes pasan por *El contrato social* de Rousseau, con sello de la librería Prieto, o por el *Discurso del método* de Descartes[75]. Lugar de privilegio entre los libros de estudio universitario ocupa *La filosofía del derecho en don Francisco Giner y su relación con el pensamiento contemporáneo* de Fernando de los Ríos.

La literatura, y dentro de ella la poesía, tiene una presencia notable. Lorca se formó en los clásicos gracias, por ejemplo, al *Tesoro de la poesía castellana* o a la *Antología de poetas líricos castellanos* ordenada por Menéndez Pelayo[76]. En el tomo primero pudo leer, por ejemplo, una selección extensa de Berceo, el poeta que aparece en su «Romance de ciego», fechado el 28 de junio de 1918:

> Ampárame con tus lirios,
> dulce Jesús Nazareno.
> Quisiera poder cantarte
> como Gonzalo Berceo,
> el de las blancas palombas,
> el de los ritmos honestos,
> el de los prados floridos,
> el de los castos deseos.
>
> (IV, 405).

Don Marcelino promete en el prólogo un tomo especial dedicado a los romances para completar la excelente colección *Primavera y flor de romances* de Fernando José Wolf. Será el tomo X de la extensa *Antología* de Menéndez Pelayo, que García Lorca estudia en un ejemplar que perteneció —antes de llegar a su casa— a la biblioteca de la Residencia de Estudiantes[77]. Así lo atestigua el sello que figura en la portada, la guarda y la página 35. Se trata de uno de los muchos romanceros que García Lorca

reunió a lo largo de su vida. Diez de ellos se encuentran hoy en los fondos de la biblioteca familiar conservada en la Fundación.

El abundante culturalismo de sus primeros textos tiene por tanto el respaldo de una biblioteca en la que abundan libros religiosos, mitológicos, filosóficos, de historia cultural y de literatura contemporánea. Federico y Francisco García Lorca firman como propietarios, dibujan, subrayan y hacen anotaciones en ejemplares de Goethe, Balzac, Larra, Ruskin, Dostoyevski, Turguenev o Clarín. Son simples referencias dentro de un horizonte sin duda más amplio, pero permiten dibujar un marco de lecturas y dotar de significación las paulatinas preferencias hacia el simbolismo y el modernismo que poco a poco imponen los nombres de Ibsen, Maeterlinck, Tagore, Rubén Darío, Azorín, Amado Nervo, Paul Verlaine o Francis Jammes.

Y las lecturas calan de diverso modo en la intimidad literaria del poeta que se está formando. En una de las prosas de *Impresiones y paisajes,* «Una visita romántica», recuerda esta imagen leída en un libro de Jammes: «Luego, una religiosa soltó su cola para parecer un pavo real, enorme como la *Manzana de Anís* de Francis Jammes» (IV, 154). Los lectores españoles contaban con el libro de Jammes gracias a una traducción de Enrique Díez-Canedo[78]. En el prólogo de esta edición, Canedo había presentado al escritor francés como el mejor heredero de Verlaine: «El arte poética de Verlaine quizá no ha tenido más fiel cumplidor que Francis Jammes, y no de propósito, sino por temperamento. Este retorcer el pescuezo a la elocuencia [...]» (p. 8).

La lección simbolista se ve así reforzada en profundidad con su lectura. Quedan, además, algunas imágenes como la del hábito de la monja abierto como la cola de un pavo real. Manzana de Anís pertenece a una familia religiosa. La narración hace que la protagonista recuerde a una «prima, a la que solo vio muy pocas veces, arrodillada sobre el triste y frío resplandor azul que caía de las vidrieras a las losas de la capilla, y parecida, en el desplegarse de su cola, a un pavo real del Paraíso» (p. 216).

No se trata solo de una imagen ocasional. *Manzana de Anís,* como *La puerta estrecha* de Gide, cuenta una autonegación amorosa y erótica. Aquí se narra la historia de una muchacha coja, insegura por culpa de su deficiencia, que sacrifica el amor para no interferir en las ilusiones de una amiga. El argumento acaba con la renuncia a su propia vida y con la imagen

recordada: «Tío [...]. Qué desgraciada soy [...]. Me cortaré los cabellos [...]. Seré reparadora como sor Magdalena [...]. Seré como un pavo real muy grande [...]» (p. 280). Se trata de un esplendor que esconde un sacrificio, un drama silencioso, un amor imposible. Es la imagen que se queda en la memoria de García Lorca.

Y algo más todavía. Díez-Canedo presenta también a Francis Jammes como un escritor que se destaca por «sus agudas y poéticas observaciones acerca de las plantas» (p. 19). De hecho el argumento de *Manzana de Anís* descansa en la complicidad del significado de las flores. Cuando la muchacha renuncia a su vida, el narrador dirige su mirada hacia esta escena: «En el silencio perfumado del invernadero, sobre el estigma de una flor de begonia a la que falta un pétalo, una avispa deja caer de su ala un beso de polvillos de oro» (p. 271).

El lenguaje de las flores, tan lorquiano, es una característica de la poesía de Jammes. *La poesía francesa moderna* (1913), antología preparada por Díez-Canedo y Fernando Fortún, recoge, por ejemplo, un poema titulado «Un poète disait [...]», perteneciente al libro *Clairiès dans le ciel*, publicado en 1906, después de su conversión al catolicismo. El poeta recuerda en esta composición que en su juventud los versos florecían «como el rosal en rosas». Después de la desilusión sentimental y la transformación, habla solo con una fuente interior, busca un aroma sin nombre y piensa en una azucena sobre la que Dios ha puesto un perfume de templo. Metáforas del desencanto amoroso y la conversión religiosa. Como ya hemos visto, unos recursos semejantes utiliza el joven García Lorca para explicarle a Adriano del Valle su realidad interior. Escribe en la famosa carta fechada en mayo de 1918:

> Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que, casi casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que me miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón (III, 661).

Mundo simbolista, con el maestro Verlaine al fondo, pero también con la presencia de Francis Jammes, cercana además a García Lorca por su marcada atmósfera rural. De hecho, en una segunda carta a Adriano del Valle, fechada en septiembre del mismo año, confiesa:

> Por los caminos de la Vega no me he acordado de nadie, ni de mí mismo. En mis meditaciones con los chopos y las aguas, he llegado a la franciscana posición de Francis Jammes [...]. Comprendo que todo esto es muy lírico, demasiado lírico, pero el lirismo es lo que me salvará ante la eternidad (III, 664).

Por el camino de la educación estética, junto a las traducciones, ocupan un lugar prioritario, claro está, las tres referencias de la renovación de la poesía española en el primer tercio del siglo XX: Unamuno, Machado y Juan Ramón.

En la biblioteca se encuentran las *Poesías* (1907) de Unamuno, libro por el que mostró interés. Pero el diálogo más profundo con el escritor vasco se produjo a través de sus ensayos. En la citada carta de septiembre de 1918, le escribe a Adriano del Valle:

> ¿Ha leído usted los últimos ensayos de Unamuno? Léalos; gozará extraordinariamente [...]. He trabajado muchísimo este verano. He hecho un poema en verso sobre la vega de Granada, que probablemente saldrá a luz el verano que viene, pues antes tengo que publicar dos libros de poesías titulados *Elegías verdaderas* y *Poema del otoño infantil.* No sé si luego cambiaré los títulos; en esto soy extrañísimo, pero así lo pienso ahora (III, 664-665).

Lorca se refiere a los ensayos de Unamuno que publica la Residencia de Estudiantes, en siete volúmenes, entre 1916 y 1918. Antes había leído la segunda edición de *Vida de don Quijote y Sancho,* subrayando algunos fragmentos[79]. Al joven lector le interesan las reflexiones de Unamuno sobre los amores que no se pueden comunicar, se interiorizan y se subliman en una verdad artística o espiritual. Es el caso de un don Quijote encogido, tímido, silencioso, ante Aldonza Lorenzo. De este encogimiento, dice Unamuno, surgió la locura ideal del héroe, identificado en su soledad activa con Ignacio de Loyola, santa Teresa de Jesús y, como última realidad de fondo, con Cristo. La lectura personal de Unamuno influyó de manera directa en el quijotismo del primer Lorca.

Pero las lecciones del rector de la Universidad de Salamanca no dejaron nunca de ser un lugar conflictivo para los ojos de Federico. Según le contó el propio Lorca al escritor colombiano Germán Arciniegas (1930), aprendió muy pronto a discutir con el famoso profesor, llevándole la contraria en cuestiones musicales. La anécdota es significativa porque Unamuno no estuvo nunca muy dotado para la música y, lo que es más importante, fue un enemigo persistente de cualquier signo de sensualidad. Las invitaciones de

Unamuno a la poesía y al heroísmo interesaban a Lorca, pero el lector adolescente y apasionado de Rubén Darío y Omar Kayyam no podía identificarse con muchos fragmentos de la *Vida de don Quijote*. Recordemos esta consideración unamunesca escrita al hilo del episodio en el que el héroe arruina las botas de vino: «Debió Cervantes habernos callado esta aventura, aunque don Quijote se ensayase en sueños para sus hazañas de despierto. Y menos mal que no fue sino vino lo que se perdió, y así se perdiese todo él, por la falta que hace» (p. 125).

El vino lírico era inseparable de las demandas de la carne y Lorca no pudo nunca acomodarse a la simple negación de Unamuno, a sus superaciones sin conflicto. El amor vinculado a las llamas irremediables de la sexualidad, las contradicciones del erotismo desmedido, criticadas con desprecio por Unamuno, formaban parte, sin embargo, de la identidad lorquiana y de la espesura de su palabra escrita, en la que los instintos ocupaban un lugar decisivo. Para buscar un territorio más acorde con esta espesura, Lorca tardará poco en cambiar el ascético paisaje castellano de don Miguel por una reivindicación de la Andalucía romántica. Los versos de *Poemas del cante jondo* tienen mucho de desplazamiento hacia el Sur de la intrahistoria unamunesca, para conectarla con una tradición más abierta a la sensualidad y al erotismo. El granadino se lleva a una geografía andaluza marcada por el mito la conciencia trágica del escritor vasco, el diálogo agónico entre la vida y la muerte.

Entre los ensayos que le aconseja por carta a Adriano del Valle, la biblioteca lorquiana destaca «La soledad», recogido en el tomo VI de la colección publicada por la Residencia. Unamuno hace una atractiva defensa de la soledad como ámbito de independencia y solidaridad que tendría repercusiones inmediatas en autores como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda. También en García Lorca. Son muchos los párrafos que el lector subraya. Por ejemplo:

> Y el poeta es aquel a quien se le sale la carne de la costra, a quien le rezuma el alma. Y todos, cuando el alma en horas de congoja o de deleite nos rezuma, somos poetas. Y ve aquí por qué creo que es menester agitar las masas y sacudir y zarandear a los hombres y lanzarlos a los unos contra los otros, para ver si de tal modo se les derraman los espíritus, y se mezclan, mejen y confunden unos con otros, y cuaja y se fragua de una vez el verdadero espíritu colectivo, el alma de la humanidad (p. 55).

Hasta ahí es posible la identificación. También puede asumir una parte de esta declaración unamunesca. Pero solo una parte:

> [...] la única verdadera cuestión que existe: la cuestión humana, que es la mía, y la tuya, y la del otro, y la de todos. Y como sé que me dirás que juego con los vocablos y me preguntarás lo que quiero decir con eso de la cuestión humana, habré de repetirlo una vez más: la cuestión humana es la cuestión de saber qué habrá de ser de mi conciencia, de la tuya, de la del otro y de la de todos, después de que cada uno de nosotros se muera (pp. 45-46)[80].

La conciencia de la muerte es una de las claves de la pérdida de la inocencia, de la quiebra de ese mundo infantil que entra en otoño por culpa de la lucidez. Pero García Lorca no puede reducir las inquietudes de su realidad a «una única verdadera cuestión». La carne no puede ser negada. Justo al terminar el ensayo de «La soledad», aprovechando los huecos que deja el inicio del capítulo siguiente, «Sobre la erudición y la crítica», escribe uno de sus poemas juveniles, «Todo será el corazón», en el que precisa sus inquietudes sobre el alma y su profundidad:

> La sombra y lo Profundo
> tienen blancos de nieve
> y el barco de las almas
> con velas de ilusión.
> ¿Dónde hallaré una boca
> que besar, y unas manos
> que serían en mi frente
> luceros, y un Amor
> que se derrame todo
> sobre mi cuerpo ardiente
> y salpique de rosas
> el río de mi voz?
>
> (IV, 535).

Se trata de otro libro *habitado,* un objeto en el que se dejan huellas de convivencia para testimoniar su valor en la realidad cotidiana. El lector encarna así y da forma real al proceso de hospitalidad o de apropiación que hay en el hecho literario. Sobre la portada están en rojo las iniciales «G. L.». Este ejemplar del tomo VI de los *Ensayos* de Unamuno, además de esconder el tesoro lírico del poema, está dedicado, en la página 11, por la mano de García Lorca, a Antonio Castilla, compañero del poeta en las clases de don Martín Domínguez Berrueta. Su nombre, junto al de Federico,

figura en la carta que los alumnos de don Martín dirigieron en junio de 1916 al escritor salmantino Cándido Rodríguez Pinilla para felicitarlo por su libro *Poema de la tierra*. Pese a la dedicatoria, el volumen de los ensayos de Unamuno se quedó en la biblioteca de Lorca. Fue una flecha que no llego a su blanco.

El interrogatorio sobre la sexualidad es tan importante como la conciencia de la muerte en la espesura conflictiva que ahonda y caracteriza la palabra de García Lorca. «Que nadie sepa nunca mi secreto» (IV, 349) es el primer verso de un poema fechado el 7 de mayo de 1918. No se trata de una declaración aislada. La «Oración», que fecha el 14 de mayo del mismo año, empieza así: «Que no me entienda nadie» (IV, 367). Según hemos comprobado ya, las negociaciones con el silencio hacen muy útil la tradición simbolista y las enseñanzas de Verlaine para que la escritura asuma el conflicto de la identidad. En *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad* (1986), Ángel Sahuquillo señaló que «es fácil constatar que, al igual que en las cartas de Lorca, en sus poemas los actos de fingir y de ocultar o silenciar algo son con frecuencia mencionados o aludidos» (p. 18). La experiencia individual de represión en una sociedad hostil se convierte en experiencia de cultura en un camino lírico que reúne la imposibilidad de decir y la necesidad de decir, el decir sin decir. O quizá: el decir la imposibilidad.

Este secreto, esta imposibilidad de una fácil y normalizada comprensión íntima, junto al misterio de la muerte, hacen que sus poemas sí sean unas *Elegías verdaderas,* según el título que anuncia a Adriano del Valle en 1918. ¿Cuáles son las falsas? El adjetivo *verdaderas* refuerza el lamento de la elegía, su conflictiva espesura en la pérdida y la quiebra. Desde luego, el joven poeta sigue el ciclo juanramoniano de *Elejías puras* (1908), *Elejías intermedias* (1909) y *Elejías lamentables* (1910). Pero también marca distancia con aquellas otras que parecían escritas sin espesura, de acuerdo a sentimentalismos convencionales y compatibles con la alegría y la resurrección. Quizá recordaba la «Elegía campestre» del poeta salmantino Cándido Rodríguez Pinilla. Pero había más posibilidades. En la biblioteca lorquiana se conserva un ejemplar de las *Elegías* de Marquina con la firma de José Fernández-Montesinos[81]. El modernismo blando y convencional de Marquina, como ocurrirá también con su teatro histórico, queda lejos de la espesura literaria que atrae a García Lorca en ese momento. *Mariana*

Pineda significará un quiebro consciente si la comparamos con *Las hijas del Cid.*

Más que las soluciones alegres, al lector le interesa el borde del abismo que dibuja la poesía simbolista de Antonio Machado: un diálogo íntimo con la contradicción y el sentimiento escindido. El deseo está condenado a discutir con la lucidez. En un ejemplar de *Soledades, galerías y otros poemas,* conservado en la biblioteca familiar, hay subrayada una estrofa del poema «VII»:

> En el ambiente de la tarde flota
> ese aroma de ausencia
> que dice al alma luminosa: nunca,
> y al corazón: espera.
>
> (p. 17)[82].

También dejó su nombre Federico García Lorca sobre un ejemplar de las *Baladas de primavera* de Juan Ramón Jiménez[83]. El poeta de *Impresiones y paisajes* fue un buen lector de los primeros libros de Juan Ramón y lo asumió como la voz del modernismo que había derivado con fortuna hacia el colorido violeta de matiz simbolista, dueño de los jardines del atardecer y de la profunda intimidad de la tristeza. Pero con *Baladas de primavera* ocurre un cambio que el mismo Juan Ramón destacó en una significativa, y yo diría que unamunesca, nota preliminar:

> Estas baladas son un poco exteriores; tienen más música de boca que de alma: El corazón, en el campo, se pone rojo y el sentimiento, ruiseñor, no es pájaro de pinos. Baladas con música humana, menos íntima que música de las cosas; donde la carne aparece, se cierra la flor de dentro, flor nocturna y de crepúsculo, silenciosa para el sol [...] (p. 11).

Unamunesca, pero disidente, porque plantea —con el vocabulario del escritor vasco— un empeño: la necesidad de superar los límites fijados por don Miguel y el deseo de pactar con la música exterior de la sensualidad y los campos. Se trata de la música popular, de la utilización culta de lo popular, en poemas como la famosa «Balada de la mañana de la Cruz»:

> Dios está azul. La flauta y el tambor
> anuncian ya la cruz de primavera.
> ¡Vivan las rosas, las rosas del amor
> entre el verdor con sol de la pradera!

> Vámonos, vámonos al campo por romero,
> vámonos, vámonos
> por romero y por amor [...].
>
> (p. 13).

Juan Ramón intenta superar la herencia modernista, tanto en lo que se refiere a la decoración como al peso sentimental, y para ello indaga varios caminos. Uno de los más fértiles para la poesía española fue la lectura culta de lo popular, fundamento del neopopularismo que caracterizó después a una parte de la obra de Federico García Lorca y Rafael Alberti. Y no solo entraba en juego el salir al exterior, el acercarse a una música más colectiva que íntima, sino también la capacidad de síntesis que permitía la canción lírica, es decir, la brevedad de unas estrofas y unos estribillos obligados a evitar la elocuencia y los datos minuciosos de las penas del alma.

El otro camino buscado por Juan Ramón, y conseguido en el *Diario de un poeta recién casado* (1917) y *Eternidades* (1918), avanza por el control conceptual, el protagonismo de la inteligencia a la hora de buscar el nombre exacto de las cosas. Los necesarios silencios simbolistas desembocan así en la vigilancia y el recorte intelectual del sentimentalismo en favor de una poesía desnuda. Este es el Juan Ramón Jiménez maestro que recibe en 1919 a García Lorca en la Residencia de Estudiantes por recomendación de Fernando de los Ríos y que escucha con agrado unas composiciones «todavía un poco largas». Su ejemplo invita ya a la concisión.

En la lectura culta de la poesía popular, no está solo Juan Ramón. La biblioteca lorquiana conserva también un importante discurso de Ramón Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española,* pronunciado en el Ateneo de Madrid el 29 de noviembre de 1919. García Lorca marca en la página 78 afirmaciones como la siguiente:

> Esta fecunda acogida dada a la poesía tradicional por los poetas se debió en gran parte a la difusión de las ideas renacentistas en la primera mitad del siglo XVI. El humanismo abrió los ojos de los doctos a la comprensión más acabada del espíritu humano en todas sus manifestaciones, y la popular mereció una atención digna e inteligente, como hasta entonces no había logrado.

La brillante conferencia de Menéndez Pidal alumbra las relaciones entre trabajo filológico y poesía que caracterizó el diálogo con la tradición

asumido después por la generación del 27. La vanguardia tuvo en España uno de sus asientos en el Centro de Estudios Históricos, una paradoja que, como hemos advertido, se debe a la especial situación de la realidad española. La falta de consolidación de un Estado moderno no aconsejaba rupturas tajantes, sino grupos de élite capaces de dignificar la tradición y abrirla hacia el futuro. Menéndez Pidal recuerda a Menéndez Pelayo en el inicio de su trabajo: «los cantos del pueblo, si son populares no son buenos, y si son buenos no son populares» (p. 9). Y cita de nuevo al maestro unas líneas después: «Artes hay, como la poesía lírica, la escultura y aun cierto género de música que, a lo menos en su estado actual, ni son populares ni conviene que lo sean, con detrimento de la pureza e integridad del arte mismo [...]. Tales artes son esencialmente aristocráticas» (p. 9). Menéndez Pelayo había marcado la dirección de las consideraciones de Unamuno en diversos ensayos, entre otros en el prólogo al *Poema de la tierra* de Rodríguez Pinilla.

Hacia el final de su discurso, Menéndez Pidal expone otra consideración que merece la pena recordar aquí:

> El carácter más saliente de esta poesía, frente a la otra, es ser eminentemente sintética. Trata motivos elementales de la sensibilidad, y ante la impresión del conjunto se desentiende de todo análisis interpretativo; la síntesis de la expresión domina en este arte lo mismo que en las lenguas primitivas, por eso una frase exclamatoria es la forma completa de muchos villancicos, como la interjección es la enunciación más directa del sentimiento, sin mezcla de ninguna labor reflexiva (p. 84).

Lógico resulta situar en esta corriente el aristocrático gusto por la sencillez y lo popular de Juan Ramón Jiménez cuando dedica «A la minoría, siempre» su *Segunda antolojía poética*[84]. Ese respeto a una minoría inmensa es inseparable de algunas consideraciones que añade en sus notas finales. Por ejemplo: «No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte» (p. 322). O también: «Sencillo. Lo conseguido con los menos elementos; es decir, lo neto, lo apuntado, lo sintético, lo justo. Por lo tanto, una poesía puede ser sencilla y complicada a un tiempo, según lo que pretenda expresar» (p. 322).

La lectura vanguardista de la tradición que hace García Lorca en las *Suites* y las *Canciones* camina por estos senderos. La poesía popular, gracias a la lectura de Juan Ramón, deja de ser un simple recuerdo de su

infancia en la Vega de Granada, oportuno para expresar con melancolía la inocencia perdida, y se convierte en un camino de indagación sobre las posibilidades de la lírica como diálogo entre lo personal y lo colectivo, o entre la tradición y la vanguardia, o entre el sentimiento y la inteligencia.

Gracias a Juan Ramón, y también gracias a Menéndez Pidal, porque este diálogo con lo popular sirve para la actualización del romancero. En el prólogo al tomo X de su *Antología de poetas líricos castellanos,* había escrito Menéndez Pelayo:

> Aunque la mayor y mejor parte de los romances castellanos solo ha llegado a nosotros por la tradición escrita (ya sea en los pliegos sueltos góticos, ya en los romanceros del siglo XVI), no es poco insignificante lo que todavía vive en labios del vulgo, sobre todo en algunas comarcas y grupos de población que, por su relativo aislamiento, han podido retener hasta nuestros días su caudal poético [...] (p. 8).

Ramón Menéndez Pidal dedicó parte de su vida, incluso en su viaje de novios con María Goyri, a recorrer España en busca de esta tradición oral. Cuando en 1920 don Ramón visita Granada, recibe la ayuda de García Lorca, quien lo acompañó al Albayzín y al Sacromonte y le ofreció, además, algunos recuerdos de la gente de la Vega. Lo recordará años después el propio Menéndez Pidal en su *Romancero hispánico* (1953). García Lorca prometió seguir la investigación por su cuenta y enviar al maestro las nuevas piezas recopiladas. Aunque no llegó nunca a cumplir su promesa, la experiencia no resultó inútil desde el punto de vista creativo. La lectura modernizadora de la tradición popular dará también sus frutos en el *Romancero gitano,* otro de los libros que marcan la primera madurez del poeta, una obra culta de inmediato éxito popular.

Pero antes debió cerrar su taller juvenil y su época de formación. García Lorca no fue, como Rafael Alberti o Miguel Hernández, un poeta que decidió buscar en el teatro el amparo económico que no podía pedir a la lírica. Desde sus orígenes literarios, algo lógico en un mundo personal de raíz dramática, están presentes los ensayos teatrales. Gregorio Martínez Sierra le dio la posibilidad de estrenar su primera obra, *El maleficio de la mariposa,* en marzo de 1920. El acontecimiento supuso un fracaso notable, pero no dañó el prestigio personal del poeta. Conviene analizar esta contradicción.

Y, para empezar, merece la pena reproducir el párrafo de *Federico y su mundo* (1980) en el que Francisco García Lorca recuerda cómo la familia recibió en Granada la noticia del fracaso del estreno:

> Mi padre había encargado a un financiero, gran amigo suyo, por entonces en Madrid, que comunicara telegráficamente el éxito o el fracaso del primer estreno de Federico. Mis padres, mis hermanas y yo estábamos congregados en el comedor de la casa, y ahora, al evocarlo, recuerdo la tonalidad *modernista* de aquella hermosa habitación, con sus listones ondulantes de madera oscura sobre el rico papel cubierto de grandes flores y brillantes hojas doradas, su labrada chimenea de mármol blanco, su puerta (yo no recuerdo haber visto otra más ricamente tallada), con pájaros y monos, tan de bulto, que estaban casi exentos. Al cabo, sería más de la una, se recibió el telegrama. Don Manuel Conde, que este era el nombre del amigo, lo había redactado piadosamente, pero expresaba mayor verdad de lo que el amigo creía en el fondo. Decía así: «La obra no gustó. Todos coinciden Federico es un gran poeta» (p. 266).

El amigo financiero coincidía con Manuel Machado (1920), autor en *El Liberal* de una de las reseñas menos negativas del estreno. Después de exponer el malestar del público y las carencias dramáticas de la obra, excesivamente lírica para la poca fuerza teatral de sus personajes, precisa lo siguiente: «Escribir bellos versos es el arte supremo. Y el Sr. García Lorca se acerca mucho a ese ideal».

Los entendidos en literatura no pusieron en duda la calidad lírica de García Lorca, y eso ya era algo importante para el recién llegado a Madrid. Pero hay algo más, una razón que justifica el hecho de que el autor no se sintiese hundido por el pateo, los chistes, las malas críticas en los periódicos y la retirada de la obra después de la segunda representación. Según recuerdan su hermano y sus amigos, se tomó el fracaso con tranquilidad e, incluso, compartió bromas y risas. Mora Guarnido evoca así el momento posterior al estreno:

> Caído el telón, se cumplió religiosamente la segunda parte del compromiso, que consistía en reunirse a celebrar lo que pasara en la Granja El Henar. Allí nos congregamos los rinconcillistas y un grupo de unas cincuenta personas, y el chocolate, esa liturgia medianochesca de Madrid, aromatizó y endulzó las amarguras —si alguno las sintió— de un fracaso previsible [...]. Nos dedicamos a comentar y celebrar los distintos episodios del estreno y Federico, al irse enterando de cada uno, se unía al regocijo y la risa general. Una voz, que pareció entonces discorde y antipática, aunque ahora a la distancia juzgo profética aunque impertinente, proclamó: «No ha fracasado Federico, sino el Maleficio de don Gregorio» (p. 130).

Es indudable el protagonismo de Gregorio Martínez Sierra en la oportunidad y la concepción del espectáculo. Conocemos bien el proceso que desembocó en el Teatro Eslava la noche del 22 de marzo de 1920[85]. Poco después de volver de su primer viaje a Madrid, García Lorca participó en Granada, el 16 de junio de 1919, en un homenaje a Fernando de los Ríos organizado por el Centro Artístico. Recogiendo los recuerdos de Miguel Cerón Rubio, amigo del poeta, Gibson cuenta que los poemas leídos por Lorca impresionaron a Catalina Bárcena y Martínez Sierra, que se encontraban en la ciudad, hasta el punto de que la pareja le pidió una lectura privada de otras composiciones. Entre las que el joven poeta eligió, había una en la que cantaba la historia de una mariposa. Al caer con las alas rotas en un nido de cucarachas, había provocado una historia de amor imposible. «Cuando Federico terminó de recitar el poema de la mariposa —escribe Gibson—, Catalina Bárcena tenía la cara llena de lágrimas. El entusiasmo de Martínez Sierra era incontenible. "¡Este poema es puro teatro! —exclamaría—. ¡Una maravilla! Lo que tiene que hacer ahora es ampliarlo y convertirlo en teatro de verdad. Yo le doy mi palabra de que se lo estrenaré en el Eslava"»[86].

Martínez Sierra conocía ya a Lorca, puesto que Eduardo Marquina se lo había presentado en Madrid «encomiásticamente» (IV, 669), y había tenido oportunidad de comprobar el interés que despertaba el poeta. Lo oído y lo sabido, todo contribuyó a la voluntad de don Gregorio. Seguidor apasionado y editor en España de Maeterlinck, sus gustos literarios lo predisponían para escuchar con atención el simbolismo y las peripecias sentimentales de los animalitos convocados por Lorca. El poeta también estaba predispuesto a escuchar con atención a Gregorio Martínez Sierra. Entre sus obras de juventud se encuentran varios ejemplos con la huella del dramaturgo madrileño, perteneciente como escritor a la tradición simbolista en la que se estaba formando el poeta[87].

El teatro de Martínez Sierra era conocido en la familia García Lorca. Así lo demuestra una carta que Federico envía a su familia desde Burgos, el 1 de agosto de 1917, para comentar su visita al monasterio de Las Huelgas. Al hablar de las monjas, escribe: «Todas ellas vestían de blanco y como estuvimos con todas, muchas veces vi escenas como de *Canción de cuna* [...]» (IV, 657). La obra de Martínez Sierra, estrenada en 1911 y situada en

un convento de monjas dominicas, había alcanzado mucha popularidad en la época.

Piero Menarini, en su edición de *El maleficio* (1999), publica dos cartas de Martínez Sierra que demuestran el empuje del empresario teatral. En las dos misivas intenta apresurar el trabajo del autor, pero en la primera, fechada a mediados de enero, anuncia además un cambio significativo: «Es el caso que he decidido hacer muy pronto *La ínfima comedia*, pero no en el *guignol,* sino formalmente, con los actores vestidos de animalitos» (p. 14). Así que lo pensado en principio como una función de títeres, y quizá con carácter infantil, se convirtió de golpe en una ambiciosa representación con actores. Dispuesto a darle a su compañera y primera actriz el papel del enamorado Curianito el Nene, pensó también en completar el espectáculo con la danza de La Argentinita, que representó a la Mariposa.

Las ideas del empresario intervinieron de forma directa en el sentido y en el desarrollo de la obra. Parece, incluso, que fue el responsable final del título, ya que en un primer momento el autor pensó en *La ínfima comedia* y, después, jugó con la posibilidad de *La estrella del prado,* según consta en el manuscrito. Los recuerdos de Mora Guarnido y Francisco García Lorca separan la palabra *maleficio* del vocabulario estético de Lorca.

Más allá de su intervención acertada o desacertada en *El maleficio,* la presencia de don Gregorio fue útil en el aprendizaje teatral del dramaturgo granadino. Como señaló Julio Enrique Checa Puerta (1998), dentro de la renovación teatral, en Martínez Sierra ocupó un lugar importante la idea del espectáculo total, una representación de conjunto, que no dependiese solo de una primera figura mal secundada. Fue una lección decisiva para las ideas teatrales de Lorca, aunque su representación juvenil supusiese un mal experimento.

El Gregorio Martínez Sierra con el que se encontró García Lorca representaba un capítulo muy atractivo del teatro español reciente. Desde el Teatro Eslava, como autor y empresario, había asumido la renovación de la escena española, alejándose de los espectáculos realistas y colaborando con escenógrafos y artistas capaces de aportar imaginación frente a las simples exigencias comerciales. Su concepción dramática iba más allá de los argumentos de las obras representadas, en favor de un espectáculo total, con especial importancia de la música y la escenografía[88].

En este horizonte fue acogido García Lorca con una obra que condensaba bien los conflictos propios del taller juvenil de sus primeros escritos: la pérdida de la inocencia, la lucha del alma y el cuerpo, el amor imposible y las tensiones entre la vocación poética y una sociedad hostil marcada por el utilitarismo. La fórmula «Estrella del prado» había aparecido ya en *Impresiones y paisajes*, en un capítulo dedicado a Baeza, en el que canta un coro de niñas (IV, 114). Se trata de una confusión que cambia «Estrella del prado» por «El treinta de mayo» en una canción popular: «El treinta de mayo / al campo salí / a coger las flores / de Mayo y Abril»[89]. Lo que a nosotros nos interesa es que la Estrella del prado aparece también en la «Balada triste» del *Libro de poemas*, una composición que empieza así:

> ¡Mi corazón es una mariposa,
> niños buenos del prado!
> Que presa por la araña gris del tiempo
> tiene el polen fatal del desengaño.
>
> (I, 77).

No se trata de identificar a Lorca con el personaje de la Mariposa en su primer estreno teatral, sino de situar el texto en la fatalidad, en la araña gris del desengaño que sufren los contagiados por la poesía y por los amores imposibles. La aparición de un libro de versos en un prado tranquilo puede significar una alteración, igual que la caída de una mariposa en un nido de cucarachas. Pero la enfermedad se lleva dentro y es anterior a las apariciones. La imaginación y el deseo se identifican con la pérdida de la inocencia porque ponen en duda la rutina y nos obligan a perseguir, como el mismo Curianito sabe, «algo ¡que nunca tendrá!» (IV, 172). La Curiana Nigromántica expresa una voluntad reconciliadora: «Cocina y poesía se pueden juntar» (IV, 173). Pero el desarrollo de la obra niega la posibilidad desde varias perspectivas. Doña Curiana es enemiga de los poetas por su inutilidad perniciosa: «No hay desgracia mayor que la de ser poeta» (IV, 200). El Alacrán identifica despectivamente a la poesía con la compasión y el sentimiento, y Curianito, que vive por dentro la herida, comprende mejor que nadie la afirmación de la Mariposa: «Porque soy la muerte / y la belleza» (IV, 201).

La obra lleva al escenario todos los debates sobre la identidad que hemos visto en las obras juveniles y en las lecturas de García Lorca. Como señaló

Luis Fernández Cifuentes (1986), Curianito define el aspecto trágico de la obra al enamorarse de alguien de imposible condición para su felicidad en el juego entre el deseo y la realidad, o lo que es lo mismo aquí, entre lo público y lo privado (p. 39). Se pone de manifiesto gracias a la intervención sorprendida de Curianita I: «Y de una mariposa, ¿por qué se ha enamorado? / ¿No sabe que con ella no podrá desposarse?» (IV, 197). No se trata de una quimera, sino de la evidencia de una materialidad problemática.

Lorca extiende una vez más la indagación propia sobre su intimidad conflictiva, dibujándola en la heterodoxia. Claro está que desde el punto de vista literario, según recordó Soria Olmedo (1994), «para que el concepto de heteroxia no resulte vacío conviene recordar que ha de ponerse en línea con la heterodoxia extendida por el modernismo finisecular y su tradición romántica» (p. 19).

En los meses de elaboración de *El maleficio*, de junio de 1919 a marzo de 1920, Lorca escribe otros textos teatrales y en alguno de ellos tienen también protagonismo los animales. El panteísmo y la conciencia de unión de toda la naturaleza es un buen territorio para insistir en la complicidad de lo grande con lo pequeño y para darle sentido a una energía derivada hacia la metamorfosis. *Sombras*, un diálogo de espíritus que esperan la reencarnación, está fechado el 9 de febrero de 1920. La Sombra de Sócrates dice: «El mundo es un juguete sin dueño [...]. Yo me he transformado sucesivamente en gato, en rana, en flor, en sombra y volveré otra vez a ser hombre, y así sucesivamente [...]» (IV, 1002). Una vez más domina la conciencia de inestabilidad en el discurso de las identidades.

¿Qué es lo que falló en el horizonte de expectativas del público? Para los asistentes al Teatro Eslava, el uso dramático de animales estaba consagrado por el simbolismo. Pero la cucaracha, según la mayoría de los críticos, resultó un ser repugnante, más indicado para el chiste que para la creación de efectos poéticos. Lo que salió a escena fue un espectáculo que ponía al revés lo ideado en primer lugar. Si los títeres empequeñecen al ser humano, lo reducen al lugar de las marionetas para fijar un punto de vista y un tono, los actores vestidos de cucarachas inclinaron la desproporción en sentido contrario[90].

Más que conseguir la dignidad literaria de los mundos humildes, en este caso la apuesta quedaba al borde del ridículo. Los problemas sobre la moral social o sobre el paso del tiempo y su elasticidad —que tanto juego dieron

después en el teatro vanguardista de Lorca y en sus interrogatorios sobre la identidad— adquieren aquí un enunciado frágil, poco convincente, chistoso, en los labios de Doña Curiana, es decir, de la actriz Rafaela Satorres vestida de Curiana. Se dirige a una joven Curianita Silvia:

> Estás muy enamorada,
> ya lo sé. Mas en mi época
> las jóvenes no pedíamos
> los novios a boca llena,
> ni hablábamos en parábolas
> como hablas tú. La vergüenza
> estaba más extendida
> que en estos tiempos. Se cuenta
> de una curiana muy santa
> que permaneció soltera
> y vivió seis años. Yo
> dos meses tengo y soy vieja.
> ¡Todo por casarme! ¡Ay!
>
> (IV, 177).

Melchor Fernández Almagro (1976), al hablar del estreno, recuerda el aplauso de los amigos para intentar equilibrar la mala opinión del público, y hace luego estas consideraciones:

> La verdad es que *El maleficio de la mariposa* fracasó escandalosamente. Aunque hubiese alcanzado una interpretación felicísima, habría sido hostilizada por la mayoría de los espectadores. Estas primeras batallas contra un gusto o un estilo imperante se pierden siempre, y más cuando se trate de renovar, innovar, crear, peor para el que acometa empresa semejante (p. 58).

Siguiendo esta dirección, algunos críticos modernos han querido reivindicar el valor de *El maleficio de la mariposa* como obra importante. Pero resulta más objetiva la sensación evocada por Mora Guarnido, con la toma de conciencia de los errores del espectáculo y la idea de que la responsabilidad no caía de manera principal sobre el autor. A la altura de 1920, con el modernismo ya demasiado establecido, o lleno de convenciones en muchos de sus aspectos, y la vanguardia todavía por extenderse en España, la propuesta del «teatro de ensueño» que quiso rejuvenecer Martínez Sierra con *El maleficio* caía en tierra de nadie. La contradicción entre la poesía solemne y los elementos ínfimos quedó así sin resolver de una forma convincente.

Vuelve a poner las cosas en su sitio Francisco García Lorca (1980) al escribir que «no es posible pensar sin melancolía en aquellos momentos en que deseos de renovación, inexperiencia, ambición y adolescencia se mezclaban en un pequeño drama en el que no faltaba su nota de amarga comicidad» (p. 263). Reconoce el hermano del poeta que se trató de una obra dramática inviable «a pesar de algunos aciertos expresivos y de la tierna, ingenua poesía de determinados paisajes» (p. 265).

La publicación del *Libro de poemas* en 1921 supondrá también el resultado de todo este proceso de aprendizaje y la conciencia del propio autor de que debía cerrar un capítulo de su historia. El 15 de junio de ese año, fecha del colofón, estaba ya interesado en otras aventuras estéticas. El propio título alude más a una colección dispersa, fruto de un tiempo de aprendizaje, que a una obra con sentido unitario. De hecho, cuando a petición del editor García Maroto se fechan los poemas bajo cada título, queda acentuada la falta de ordenación, porque ni siquiera se sigue un criterio cronológico. Los lazos temáticos que surgen entre dos o tres piezas y que parecen indicar un sentido, se diluyen después en el desorden y en un estado de ánimo de tristeza general.

Las «Palabras de justificación» que escribe García Lorca insisten en la misma dirección. Merece la pena traerlas aquí de nuevo:

> Ofrezco en este libro, todo ardor juvenil, y tortura, y ambición sin medida, la imagen exacta de mis días de adolescencia y juventud, esos días que enlazan el instante de hoy con mi misma infancia reciente [...]. En las páginas desordenadas va el reflejo fiel de mi corazón y de mi espíritu [...]. Sobre su incorrección, sobre su limitación segura, tendrá este libro la virtud, entre otras muchas que yo advierto, de recordarme en todo instante mi infancia apasionada correteando desnuda por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía (I, 59).

La cercanía de la infancia sirve para jugar con los recuerdos inmediatos, pero también para destacar las contradicciones y el dolor de lo perdido. La voz protagonista del libro se presenta como una realidad en crisis: «Este corazón mío / ¡tan incierto!» (I, 116) o «Mi alma está madura / hace ya mucho tiempo / y se desmorona» (I, 125). Incluso hay alusiones a los defectos físicos en estas confesiones negativas: «¿No fue por mi figura entristecida? / (¡Oh mis torpes andares!)» (I, 96).

Esta conciencia de la realidad es la que se enfrenta con melancolía a la infancia perdida, al desnudo adánico e inocente que correteaba por la Vega.

La imagen del manantial como origen puro, la aparición de canciones infantiles de corro y los elementos naturales de la vida feliz y fértil se contraponen al descubrimiento de los límites, el lado más negro de la vida. La divagación lírica tiende a centrarse así en las contradicciones del corazón, la fe religiosa cuestionada, la sexualidad difícil, el amor imposible, la angustia de la muerte, el paso del tiempo y la tristeza otoñal de las cosas que se van y no vuelven. La lucidez inevitable de la conciencia llena de niebla y de lluvia el deseo que apunta como el sol sobre los campos.

Se trata de un libro campesino en el mejor sentido de la palabra, porque la nostalgia como tono prioritario se funde en una cultura particular y heredada, en la que se aspira por tradición a la armonía con la naturaleza y se funden los elementos pequeños (insectos, detalles de las acequias, cambios de color o de olor) con los panoramas infinitos de las noches estrelladas y las aspiraciones trascendentes. Aquí es posible el relato que viene de lejos, la leyenda en corro o al calor de la lumbre, el cuento bailado por los niños, la historia humana que se repite como un ciclo o como un estribillo. Además de las posibilidades que todo esto ofrece a la hora de recrear una memoria infantil, el poeta encuentra el escenario para otros recursos. La melancolía del tiempo que pasa y del mundo perdido identifica un tono propicio al insistir en los ciclos que se cumplen por encima de las existencias limitadas.

Los humanos van desapareciendo a cada vuelta del mundo. La narración mantiene la memoria de aquello que las horas deshacen. La elegía del poeta es la de la naturaleza. Hay armonía, apropiación simbólica constante: «Y escribo tu elegía, / que es la mía» (I, 146). Pero el fondo panteísta deja en una posición de debilidad a la mirada humana, porque en ella resulta imposible el deseo de regeneración después del otoño y del invierno mortal. Parece obligado aceptar lo irremediable:

> Doña muerte, arrugada,
> pasea por sauzales
> con su absurdo cortejo
> de ilusiones remotas.
>
> (I, 149).

El tono irónico le resta patetismo a la declaración, pero no importancia. Es absurdo el cortejo de ilusiones que arrastra la muerte, cuando la lucidez

evidencia ya la condena a la desaparición. El humor aparece como un elemento que equilibra los puentes entre la inocencia y la lucidez, porque pone un pie en la alegría infantil y otro en la conciencia madura que ironiza y recorta las pasiones de la realidad. El joven poeta se acostumbra en este libro a tratar con humor los asuntos más graves, como una estrategia poética que mantiene, dentro del conflicto, los lazos con la ingenuidad perdida. Así consigue un filtro de distancia ante el patetismo. «El viejo lagarto» puede tener aspiraciones románticas de poeta por haber estudiado en un libro de Lamartine, pero al mismo tiempo soporta una «gran papada / de arzobispo cristiano» (I, 132).

Si comparamos el *Libro de poemas* con los otros textos de aprendizaje, notamos un posible criterio de selección: la voluntad de suavizar el culturalismo y el taller biográfico a la hora de unir las referencias al contenido sentimental de cada composición. En el libro abundan todavía las figuras y los nombres prestigiosos, los protagonistas literarios, la mitología clásica y cristiana. Dominan los personajes que encarnan una rebeldía o ruptura sentimental con el mundo: don Quijote, Cyrano, Juana la Loca, Julieta, Eloísa, Cristo, Fausto, etcétera. La cultura libresca sigue siendo un apoyo fundamental en el reto que asume el poeta al contar su propia intimidad. Pero en estas composiciones elegidas se advierte ya una destreza lírica que permite superar el simple desahogo biográfico adornado de erudición, en favor de una verdad lírica de valor estético. El recuerdo personal de las canciones infantiles se intensifica con los recursos del neopopularismo, los animales definen mejor su valor simbólico y la música adquiere una elaboración convincente.

Se trata de un estilo arromanzado («Escuchad los romances / del agua en las choperas» [I, 80]) que busca la música suave de las asonancias y que madura en dirección al simbolismo de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, aunque mantiene en ocasiones la presencia de Rubén y la solemnidad de los versos largos:

> La nostalgia terrible de la vida perdida,
> el fatal sentimiento de haber nacido tarde,
> o la ilusión inquieta de un mañana imposible
> con la inquietud cercana del dolor de la carne.
>
> (I, 83).

En el tiempo discurrido entre 1919 y 1920, con su entrada en la Residencia de Estudiantes y su conocimiento de los ambientes literarios madrileños, van adquiriendo fuerza los recursos descubiertos en el ultraísmo, las metáforas creacionistas de Huidobro y las elaboraciones cerebrales del poema. Uno de los motivos para publicar su libro y cerrar una etapa es el descubrimiento de otra poética, de la que ya hay huellas en su escritura. Ahora se intenta superar poco a poco el modernismo e incluso la tradición romántica. De ahí que vayan extendiéndose los versos de carácter conceptual, aseverativo, que ponen en juego las elaboraciones de la inteligencia:

> El diamante de una estrella
> ha rayado el hondo cielo.
>
> (I, 95).

O:

> El presentimiento
> es la sonda del alma...
>
> (I, 100).

O también:

> Blanca tortuga
> luna dormida...
>
> (I, 101).

Da sus frutos de forma paulatina el trabajo de concisión que anunciaba en su carta Juan Ramón Jiménez: concepto frente a divagación sentimental. En los poemas escritos en 1920 puede percibirse un cuestionamiento de la escritura, problematizada ahora con nuevos retos desde el punto de vista estilístico. Una de las composiciones del *Libro de poemas* se titula precisamente «Encrucijada» y plantea los diversos caminos que se abren al tener manchado de tinta el cerebro en vez del corazón:

> ¡Oh, qué dolor el tener
> versos en la lejanía
> de la pasión, y el cerebro
> todo manchado de tinta!

¡Oh, qué dolor no tener
la fantástica camisa
del hombre feliz: la piel
—alfombra de sol— curtida!

(I, 137).

El nuevo racionalismo poético tendrá, como la pintura cubista, una afirmación alegre y segura, propia de un control sobre el mundo que parece estar muy lejos de la pasión romántica de la que viene García Lorca. ¿De dónde debe surgir la tinta de la escritura? ¿Del corazón o del cerebro? Esa era la pregunta que estaba obligado a contestarse. Que el joven poeta y lector era consciente de esta encrucijada queda claro en la forma de justificar su libro y en sus confesiones a los amigos, sobre todo a Adolfo Salazar, que había reseñado la publicación en *El Sol* para alegría del poeta y de su familia. En una carta fechada el 2 de agosto de 1921, García Lorca agradece los elogios públicos y la complicidad privada al señalarle algunos defectos:

> Estoy en absoluto conforme contigo en las cosas que me echas en cara de mi libro. ¡Hay muchas más! [...] pero eso lo vi yo antes [...] lo que es malo salta a la vista [...]. En mi libro yo no me encuentro, estoy perdido por los campos terribles del ensayo, llevando mi corazón lleno de ternura y sencillez por la vereda declamatoria, por la vereda humorística, por la vereda indecisa, hasta que al fin creo haber encontrado un caminito inefable lleno de margaritas y lagartijas multicolores. Ya ves cómo me pesarán esos versos terribles que me citas, que en mi casa ¡no hay un libro mío! [...] así es que estoy como si no lo hubiera publicado. Y si no fuera por mis padres (que dicen que soy un fracasado porque no hablas de mí), yo no te hubiera dicho que te enteraras de mis críticas, etc., etc. (III, 716).

Se trataba, pues, de cerrar una época. Las soluciones buscadas por el poeta significarán el inicio de su voz madura y de su mundo más personal y reconocible. Se trataba también de persistir en una vocación.

Disolviendo nieblas

El tejido de lecturas que vamos señalando provoca muchas huellas particulares y una consecuencia general. La madurez estética de Federico García Lorca no se define por el descubrimiento de un camino único, sino por la formación de una personalidad que se sitúa en una encrucijada perpetua. Con variaciones, con distintas estrategias, acaba dibujando su identidad en una interpretación modernizadora del Romanticismo. Esto significa un modo de dar forma literaria al conflicto, porque no se trata solo de actualizar desde un punto de vista temporal la tradición romántica, sino de someterla a la tensión de una modernidad que aspira a ser racionalista, aunque reconozca sus limitaciones o asuma su derrota trágica. Vivir en la encrucijada estética es, así, habitar la contradicción, buscar una verdad emergente en el choque de contrarios.

García Lorca encontró maneras muy plásticas de condensar esta encrucijada y de explicársela a su familia y sus amigos. Tiene desde muy joven lucidez para tomar conciencia y contar lo que busca o lo que ocurre. En una carta a Emilia Llanos, fechada el 25 de noviembre de 1920, dice: «yo soy un pintor ultramoderno que recuerdo el romanticismo» (III, 694).

También escribe a Melchor Fernández Almagro en la primera semana de noviembre de 1921 para confesarle: «Yo no estoy ni triste ni alegre; estoy dentro del otoño; estoy... ¡Ay corazón, corazón! / ¡San Sebastián de Cupido!» (III, 723). Esta alusión sentimental sintetiza un efecto estético que cobrará mucha importancia en poco tiempo, aumentada por su amistad con Salvador Dalí. Si Cupido es la herida, la pasión amorosa, la pérdida de control, la flecha activa, san Sebastián es la calma, la impasibilidad, la belleza clásica y sin descomposición en medio del tormento.

La vocación escindida, cruce necesario en la desarmonía del corazón y la razón, obliga a hacer matizaciones. Cuando Lorca idea una revista para

defender su estética, necesita aclarar a Fernández Almagro: «Tono moderno con todo lo que quiere decir moderno y sin necesidad de ismos de ninguna clase, aunque se permiten los ismos que estén bien» (III, 750). Las precisiones que hace a partir de entonces no responden solo al miedo a ser encerrado en una escuela, sino al deseo de defender una personalidad que no se adapta a las separaciones fáciles o a los esquemas de lo uno y lo otro, la razón o el corazón, la luz o el misterio, la belleza o la pasión, el búho o el cisne, la alegría racionalista o la fatalidad de la tragedia, el cubismo o el sentimentalismo decimonónico.

Parece como si la división inevitable, o su esfuerzo por no negar ninguno de los extremos, fuese su unidad de medida, su campo de acción. Desde Granada, en julio de 1923, confiesa a su amigo cubano Chacón y Calvo: «Mi alma avanza disolviendo nieblas y revelando cielos con una florecita de angustia y amor sobre la frente» (III, 773). Si la norma de la poesía nueva invita a disolver la niebla impresionista, sabe también que avanza en su camino con la marca del romántico, es decir, con una florecita de angustia sobre la frente.

A partir de 1919 la vida de García Lorca transcurre entre la Residencia de Estudiantes y las casas familiares de Granada y Asquerosa. Andrew A. Anderson (1995) reconstruyó los movimientos de un muchacho que se presentaba en Madrid con grandes esperanzas y era considerado mitad prodigio, mitad joven protegido. Durante años sus cartas ofrecen la imagen de alguien que lucha por su destino, pide dinero, libertad y comprensión a sus padres e intenta tranquilizarlos con alusiones a sus esfuerzos, sus relaciones literarias, sus proyectos teatrales, sus compromisos editoriales, sus éxitos y el apoyo de muchos autores consagrados. Cuando está en Granada, echa de menos la vida literaria madrileña, ya que «quedarse en la provincia es cortarse las alas y convertirse en señoritos de casino» (III, 793-794). Pero cuando está en Madrid, recuerda con sinceridad a su familia y su mundo granadino y denuncia las mezquindades de la corte (política y literaria).

La evocación familiar tiene que ver de manera frecuente con las posibilidades de un espacio adecuado para escribir. Porque los lugares de García Lorca son en estos años, sobre todo, lugares de trabajo. Si de la Residencia esperaba la tranquilidad de «mi cuartito silencioso y mis libros queridos» (III, 671), al verano familiar en Asquerosa le pide lo mismo:

> Estos días estoy trabajando, *entrenándome* para este verano, que he de realizar una gran labor. Espero que, como siempre, iremos una temporadita a Arquerosa [sic] aunque a mí me gustaría pasarme una temporada en la sierra. Mi cuarto en la casa del pueblo quiero que lo blanqueéis muy bien y le pintéis el techo azul y le pongáis cortinas blancas. Que hagáis todo esto y sobre todo, desde ahora lo aviso, nos hemos de llevar un piano *que toque*, aunque estemos quince días (III, 770).

Son ciertas las diversiones, las horas quemadas en amistad y las aventuras callejeras escondidas en las excusas de formalidad presentadas ante el padre y la madre. Los libros de memorias, los diarios de la época y los recuerdos de los amigos han conformado una generación de escritores jóvenes, alegres, en sintonía con una nación que necesitaba caminar hacia la modernidad. Algunas páginas inolvidables de *La arboleda perdida* (1959), las memorias de Rafael Alberti, confirman esta capacidad de apurar la vida en la diversión. García Lorca ocupaba un lugar protagonista en esos momentos. Pero también es verdad que sus lugares se definían como espacios de trabajo. El joven Lorca maduraba en la búsqueda, en la encrucijada, en caminos que se reunían y se bifurcaban entre el miedo a equivocarse y el peligro de no hacer nada, de quedarse paralizado. Por un lado está el deseo de publicar o estrenar, la necesidad de hacerse presente; por otro, la responsabilidad de una conciencia literaria que se extrema en la búsqueda. A la altura del 9 de marzo de 1923, escribe —sin mentir— a su familia desde Madrid:

> El lunes pasado estuve en casa de Martínez Sierra que me ha recibido de una manera estupenda y que me da una coba enorme para que le haga cosas de teatro. Pero yo, como ahora estoy considerado en Madrid *como una de las cosas más interesantes de la literatura moderna*, tengo que andar muy recatado, como las mujeres con su honor (III, 760).

Un posible fracaso no sería ahora una equivocación de don Gregorio, sino la responsabilidad de un autor con nombre propio al que se atiende con interés. Se le estaba esperando.

La vida madrileña facilita el encuentro de García Lorca con los nuevos rumbos de la lírica. Había ideas entonces que se estaban extendiendo como la luz de un tiempo nuevo en las revistas, en los periódicos o en las conversaciones con los amigos. En sus *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas* (1913), el poeta francés Guillaume Apollinaire había definido a los

artistas como «hombres que quieren volverse inhumanos». Poco después, en su manifiesto creacionista *Non Serviam* (1914), Vicente Huidobro reivindicó la independencia del arte frente a la naturaleza. Negándose a imitar un árbol real, el creador era una versión humana de Dios con derecho a edificar su propio mundo más allá de las limitaciones de la simple representación.

La biblioteca lorquiana conserva dos libros de Huidobro. En *Ecuatorial* (Madrid, Imprenta Pueyo, 1918), se lee esta dedicatoria: «A Federico García Lorca, con el recuerdo de tantas veladas, musicales y poéticas inolvidables. Su compañero Vicente Huidobro». En *Poemas árticos* (Madrid, Imprenta Pueyo, 1918), la dedicatoria dice: «Para el poeta Federico García Lorca con un gran abrazo de su nuevo amigo Vicente Huidobro»[91]. El ejemplar quedó parcialmente intonso. Como ocurrió también con el ultraísmo, el poeta granadino nunca se identificaría con el creacionismo de Huidobro, pero tampoco fue ajeno al juego de metáforas y de innovaciones que se voceaba en el Madrid de aquellos años.

Eran propuestas que formaban parte de la dirección indicada por Apollinaire. Revistas como *Grecia*, *Cervantes* y, más tarde, *Ultra* marcaban un cambio de tendencia que se presentaba como una superación del modernismo. *Grecia*, en la que García Lorca había publicado un fragmento de *Impresiones y paisajes,* apostaba ahora por un cambio radical y por una literatura nueva con un marcado anhelo diferenciador al reproducir en sus páginas un manifiesto de los ultraístas[92]. Y en junio del mismo año, en el número 20, Isaac del Vando-Villar afirmaba esta voluntad ultraísta: «Triunfaremos porque somos jóvenes y fuertes, y representamos la aspiración evolutiva del más allá. Ante los eunucos novecentistas desnudamos la Belleza apocalíptica del Ultra, seguros de que ellos no podrán romper jamás el himen del Futuro»[93].

Grecia se sumaba así a la convocatoria *ultra* y al espíritu de «Un manifiesto de la juventud literaria» que habían publicado en 1918, en la prensa madrileña, principiantes como Xavier Bóveda, Guillermo de Torre o Pedro Garfias, bajo el dedo indicador de Rafael Cansinos Assens. La pretensión de cambio radical en el panorama literario español se ejemplifica bien en estas palabras de Díez-Canedo en un artículo dedicado a Apollinaire:

> Cuando se llamaba escritores raros a Verlaine y Maeterlinck —no hace muchos años y todavía hay quien se lo llama, por lo menos en nuestro país— el descubrimiento de Guillaume Apollinaire hubiera dado a aquellos críticos la sensación de hallarse ante un habitador de un lejano planeta[94].

Este era el aire que hacía ruido en buena parte de la juventud concentrada en el Madrid de la época. El escritor granadino no podía sentirse al margen. Ian Gibson (2009) señaló lo siguiente: «Estando Lorca en Madrid la revista *Cervantes* publica una nutrida antología de los poetas ultraístas, entre ellos Torre, Juan Larrea y Gerardo Diego. Cuesta esfuerzo creer que no la leyera con avidez» (p. 113). García Lorca pudo encontrarse recién llegado a Madrid con el número de *Cervantes* publicado en mayo de 1919. Bajo la bandera de «Ultra: poemáticas esquematizaciones», Eugenio Montes presentaba un poema titulado «Nieve», en el que se leen versos como:

> Caen puntas de estrellas sobre nuestros trajes.
> Besan los cuerpos y van a adormecerse en el suelo[95].

Pedro Garfias, por su parte, evocaba la fiesta ultra que se había celebrado a principios de ese mes en el Ateneo de Sevilla, arremetiendo contra los filisteos novecentistas y declarando: «Yo os pido pureza, rebeldía y unión. Hagamos más fuerte nuestro abrazo contra todo lo antiguo»[96]. Y el maestro Rafael Cansinos Assens, adalid del paso del modernismo al ultra, avanzaba una antología de la actualidad lírica francesa, «La novísima poesía (Antología)», en la que reunía poemas de Apollinaire, Valéry, Salmon, Reverdy, Aragon, Jacob, Cendrars y Tzara. Identificaba la obra de estos poetas con las nuevas inquietudes de la juventud española: «Esta complejidad, tan viscerada y sanguínea y tan renacida en todas sus variaciones, es la misma que entre nosotros una pléyade de poetas ha suscitado, bajo mi primogenitura, con el nombre de Ultra»[97]. Las revistas poéticas ofrecieron a Lorca un panorama rápido de inmersión en la vanguardia.

La vanguardia cubista, por su parte, acentuó la autonomía del espacio artístico y la necesidad de traducir la presencia del mundo al lenguaje de la estética. La elaboración conceptual de los objetos y de las identidades sentimentales era también una tarea renovadora que pretendía alejarse de toda herencia decimonónica considerada pegajosa. El elocuente sentimentalismo romántico, las frondosas ramificaciones ornamentales del

modernismo y las descripciones realistas quedaban fuera de lugar en los nuevos rumbos.

Fue Ortega y Gasset quien planteó en España este debate en un «Ensayo de estética a manera de prólogo» que apareció como introducción a los poemas de *El pasajero* (1914) de José Moreno Villa. La meditación de Ortega y Gasset, que se ciñó poco al libro prologado, supuso un punto de referencia importante como descripción de la nueva estética.

José Moreno Villa vivió en la Residencia de Estudiantes como tutor entre 1917 y 1937. Su autobiografía, *Vida en claro* (1944), es uno de los libros que mejor reconstruyen el sentido y la atmósfera que vivió Federico García Lorca en sus años de residente en Madrid. El fundador de la Residencia, Alberto Jiménez Fraud, se sumó a los esfuerzos de la Institución Libre de Enseñanza para renovar la educación española. Quiso dotar de sentido democrático a los descendientes de algunas familias españolas llamados a ocupar puestos relevantes en la sociedad. La cultura llenaba un espacio importante en esa intención. Como escribió Moreno:

> En los veinticinco años que la dirigió, no dejó pasar un día sin pulir de algún modo, mediante la consulta con personas identificadas con él o con la Residencia, la obra de esta. Jamás se contó con que fuese un mero albergue estudiantil. Quería hacer de ella un organismo complejo, donde se educase o formase el caballero o señor, no el señorito; pero, además, quería que las actividades allí fuesen de interés para la gente de fuera. Por eso creó la Sociedad de Conferencias y la revista *Residencia*, los laboratorios, las clases, los cursillos (p. 103).

A esta lista de iniciativas, que trajeron a Madrid durante años a algunos de los nombres más importantes de las letras y las ciencias de la cultura internacional, puede sumarse una biblioteca notable y un catálogo bien seleccionado de publicaciones propias. En él aparecieron, como hemos visto, los *Ensayos* de Unamuno y la edición de *Poesías completas* en la que García Lorca descubrió a Antonio Machado. El espíritu de la Residencia coincidía de manera estrecha con las ilusiones de la familia García Lorca y con su modo de entender el progreso social y personal de sus hijos.

Moreno Villa habla de la importancia de la década de 1920 en la Residencia. Por lo que se refiere a García Lorca, apunta un detalle que no puede olvidarse, porque desplaza a sus relaciones sociales la dinámica escindida entre la alegría y la tristeza, entre el optimismo racional y la herida romántica:

> Creo que los años del 20 al 27 fueron los más interesantes de la Residencia. Fueron los años en que coincidieron allí García Lorca, Salvador Dalí, Emilio Prados, Luis Buñuel, Pepín Bello y otros espíritus juveniles llenos de ocurrencias. Federico García Lorca había estado antes, acaso en 1919. Él venía por temporadas, de un modo irregular. A veces se quedaba un año entero. No todos los estudiantes le querían. Algunos olfateaban su defecto y se alejaban de él. No obstante, cuando abría el piano y se ponía a cantar, todos perdían su fortaleza (p. 106).

Los desprecios del machismo característico de la época marcaron su realidad a consecuencia, ya se ve, de «su defecto». Vivir en una atmósfera progresista facilitaba complicidades, amistad, acceso a corrientes culturales innovadoras, ámbitos de libertad, pero no permitía asumir sin tensiones la propia homosexualidad. Los enfrentamientos con Luis Buñuel por este asunto lo evidenciaron, si falta hacía, de una forma clara. Un joven Buñuel que alardeaba de golpear a los pederastas en los urinarios de Madrid y de engañar a los maricas en los tranvías no suponía una amistad fácil para García Lorca[98].

El prólogo de Ortega a *El pasajero* nos sirve para entender uno de los caminos que marcan la encrucijada de García Lorca. Siguiendo el afán de la geometría cubista, la abstracción de identidades particulares permitía una «trituración de la realidad», su depuración en conceptos y la búsqueda de un orden ideal. El ojo del artista no quiere mirar hacia el mundo como se mira a un espejo, porque entonces solo recibe su propio rostro, sus propios sentimientos, algo que lo aleja de las operaciones de un verdadero conocimiento objetivo. Su mirada debe cruzar los acontecimientos como la luz traspasa un cristal sin azogue. La metáfora es así un procedimiento intelectual de universalización y a la vez un logro estético:

> El mecanismo, pues, acaso sea el siguiente: se trata de formar un nuevo objeto que llamaremos *ciprés bello,* en oposición al ciprés real. Para alcanzarlo es preciso someter a este a dos operaciones: la primera consiste en liberarnos del ciprés, como realidad visual y física, en aniquilar el ciprés real; la segunda consiste en dotarlo de esa nueva cualidad delicadísima que le preste carácter de belleza[99].

Este diagnóstico anticipó el análisis general sobre la nueva estética que el filósofo extendió unos años después en *La deshumanización del arte* (1925): elitismo, ingenio, carácter antipopular, voluntad antirromántica y objetividad estética a través del «álgebra superior de la metáfora».

Ortega, más interesado en dibujar las intenciones de las nuevas perspectivas estéticas, no prestó mucha atención al libro que prologaba. *El pasajero* tiene una primera parte de poemas más bien elocuentes y prosaicos, dedicados a diversos paisajes y monumentos. Algunos de ellos coinciden con lugares visitados por García Lorca y Domínguez Berrueta, como los que hablan de Salamanca y del monasterio de Silos. Tras un capítulo de transición, la parte final se titula «En la selva fervorosa» y cuenta, con un lenguaje mucho más concentrado, una crisis interior, una pérdida de fe en la que una conciencia joven se ve sola ante sus dudas, «sin la defensa del puñal sagrado». La escritura se hace más condensada, más espesa, hasta el punto de poner en juego la posible identidad del autor por culpa de una acosadora inercia de inestabilidad y pérdida:

> Pero una tarde el hacha del leñador oscuro
> hundiose penetrante en mis axilas.
> Algo futuro y deseado
> se desprendió de la conciencia viva,
> y topando y chocando
> cayó desde las hojas amarillas [...].
>
> (p. 49).

La poesía tiende aquí más a la complejidad conceptual que a la imagen llamativa. Se escribe sobre el filo del hacha, sobre asuntos graves, pero conservando la tranquilidad intelectual. Surge entonces la imagen de san Sebastián en el fragmento XVIII, la figura del hombre inmutable que sonríe en la herida. Una mezcla entre víctima y arquero define el poema en un territorio mestizo:

> Ya se clava; ya florece
> la herida; la flecha está
> temblando de gozo; acaso
> sonríe san Sebastián.
>
> Las burbujas de tu sangre
> el llanto las deshará.
> Lloran mis ojos. Sonríe
> María de la Soledad.
>
> Arco siempre tenso, fuerte,
> guarecido en el misterio;

flecha voraz, pequeñita
flecha, ¿quién es el arquero
que mientras mana el costado
conserva el rostro sereno?
¿Quién es el hombre inmutable,
ese Pilatos eterno?

(p. 63).

A Lorca le interesará más que nada la serenidad de la víctima. Este tipo de poemas que indagan en la herida sin caer en el desahogo sentimental y, desde luego, las reflexiones de Ortega, muestran uno de los tableros de juego. García Lorca asumió parte de este camino para alejarse de su adolescencia lírica. La serenidad y la sonrisa fría del que puede conservar la calma en medio del dolor es, en el fondo, una respuesta optimista a la hora de enfrentarse a una realidad sufrida como caos. Si el cubismo como estilo artístico representa un acto de confianza en la razón ante los desarreglos del mundo, la imagen de san Sebastián va a ser una encarnada lectura personal de esa confianza.

El otro referente poético de la Residencia de Estudiantes en aquellos años era Juan Ramón Jiménez. Después de sus acercamientos a la lectura culta de lo popular, el maestro había protagonizado también un deseo de objetividad, control intelectual y renuncia a las identidades sentimentales particulares desde la publicación de *Diario de un poeta recién casado* (1916). Siguiendo a Apollinaire y Ortega, identifica la condición de humanidad con el sentimiento. Por eso el poeta considera, sobre todo a partir de *Eternidades* (1918), que el reto consiste en *deshumanizarse* por completo, convirtiendo la mirada de su *yo* en un camino hacia el *todos*. De nuevo la razón es una aliada:

Intelijencia, dame
el nombre exacto de las cosas.

La palabra poética tiene así una aspiración de objetividad universal: «Intelijencia, dame / el nombre exacto, y tuyo, / y suyo, y mío, de las cosas». El poema III de *Eternidades* transforma el orgullo divino del poeta («que por mí vayan todos / los que no las conocen, a las cosas») en una disciplina de aniquilación personal, de abstracción conceptual de la propia identidad para alcanzar un ámbito objetivo de significación total.

Juan Ramón fue una presencia muy importante para García Lorca durante sus primeros años en Madrid. El joven lo admiraba y seguía el reto del poema breve y la canción lírica como un esfuerzo de síntesis, un marco concentrado que propicia la palabra desnuda y la depuración. Ya no es Juan Ramón la referencia crepuscular de los jardines simbolistas, sino uno de los maestros de la intelectualización estética. El poeta de Moguer abre sus pasos hacia una aspiración de conocimiento esencial, de eternidad estética por encima de las modas.

Los retos del arte nuevo proponen caminos y encrucijadas. La vanguardia ultraísta se decide en España por el ingenio, el festival metafórico, el vértigo de lo transitorio y la perpetua ruptura. A Juan Ramón no le había interesado seguir ese rumbo, prefirió la poesía desnuda. Aunque se sentía atraído por las metáforas llamativas, García Lorca mantuvo sus reservas ante las rupturas tajantes y el descrédito de las tradiciones. La voluntad de permanencia fue inseparable de su camino de renovación. En eso aprendió mucho de la vigilante actitud juanramoniana.

Al pensar en la consolidación artística que vive su hermano en aquellos años, Francisco García Lorca (1980) destacó con claridad una confluencia de magisterios muy fuertes: la depuración musical de Falla, la poesía desnuda de Juan Ramón y las meditaciones estéticas de Ortega:

> Coincidía esta actitud de Falla con la lección de exigencia poética que Juan Ramón Jiménez había dado a los poetas de la generación en la que Federico figura. Pero también Ortega y Gasset, que vivía de cara a los jóvenes tanto como Juan Ramón, les había aleccionado desde otro plano diciendo: «Cultivemos, ante todo, el arte de rechazar» (p. 149).

A Juan Ramón le debe además, como buena parte de la literatura en lengua española de la época, el interés por Rabindranath Tagore. En el tono de la prosa suave y poética de *Platero y yo,* Zenobia Camprubí había publicado en 1915 la traducción de *La luna nueva,* apareciendo como prólogo un poema de Juan Ramón[100]. La mano del poeta quedaba clara. Se inició así una amplia serie de versiones del Premio Nobel bengalí, firmadas por Zenobia y acompañadas por el poeta. Tuvieron una repercusión notable entre los lectores y escritores no acaparados por la pulsión vanguardista.

Federico García Lorca mostró pronto su interés por este autor. En la primavera de 1920 escribió desde Madrid a su familia:

> Mis asuntos van muy bien puesto que yo he tomado resoluciones magníficas. Todo depende de uno. En estos días se estrenó en el Teatro de la Princesa una obra del genial poeta indio Tagore y fue pateada, teniendo que suspenderse la representación. La obra se llama *El cartero del rey*. Creo que Paquito y Conchita la conocen (III, 677).

Un año más tarde, con fecha de marzo de 1921, le comenta a su familia un proyecto surgido de la mano de Juan Ramón:

> Dentro de un mes viene a Madrid el divino poeta Tagore, ese príncipe indio autor del *Cartero del rey,* del *Rey del salón oscuro,* de *La luna nueva* y otros poemas inmensos. Y a mí, como Juan Ramón Jiménez está íntimo amigo mío, me llamó a su casa para ver la manera de recibir al gran poeta y yo propuse una fiesta en la Residencia. La Residencia acepta entusiasmada y yo organizo estos días, en unión de Juan Ramón, un programa que creo va a resultar espléndido. En la fiesta representamos mis amigos y yo el drama de Tagore *Sacrificio,* con decorado de Vázquez Díaz y dirigido por Juan Ramón, tomando parte la hija de Menéndez Pidal y la hermana de Ortega y Gasset (III, 702-703).

Al final no se llevó a cabo el homenaje. Desde la masacre de Amritsar en 1919, cuando las tropas de Su Majestad ametrallaron a una multitud desarmada, Tagore había tomado una actitud muy crítica contra la Corona británica y las razones diplomáticas cancelaron el proyecto. Pero conviene tener en cuenta el interés de Lorca y los libros que cita en las cartas a su familia, todos traducidos en versión juanramoniana por Zenobia Camprubí. Dejando a un lado *El rey del salón oscuro,* poema dramático en el que se cuenta una historia de guerras, política y amor en torno a un rey que permanece invisible, las otras obras otorgan una importancia trascendente a la infancia y al cerco silencioso que la muerte traza alrededor de la inocencia. Sobre todo en *El cartero del rey* y en *Sacrificio,* obra en la que García Lorca iba a hacer de protagonista en la función de la Residencia, la muerte sobrevuela sobre los niños en una atmósfera simbólica.

La tragedia de *Sacrificio,* además, se desata por la desesperación de una mujer, la reina, que quiere ser madre y odia incluso a su propio marido cuando no consigue su objetivo. El interés del poeta por la infancia y la condena a hundir la alegría inocente en la tragedia forman parte de los orígenes románticos lorquianos. Esta preocupación se hará permanente y conocerá distintas versiones a lo largo de su obra madura. El mundo simbólico de Tagore contribuyó a modelar la obsesión literaria. En una de las *Suites* más hermosas, frente a la pérdida de la inocencia, García Lorca

expresa su deseo de llegar a la muerte con la pureza del primer aliento. El manuscrito de «El regreso» está fechado en agosto de 1921:

> Yo vuelvo
> por mis alas.
>
> ¡Dejadme volver!
>
> ¡Quiero morirme siendo
> amanecer!
>
> ¡Quiero morirme siendo
> ayer!
>
> Yo vuelvo
> por mis alas.
>
> ¡Dejadme retornar!
>
> ¡Quiero morirme siendo
> manantial!
>
> (I, 220).

Todo el minucioso mundo sentimental del *Libro de poemas* aparece concentrado aquí en una canción. Y esta personalidad no solo se hace presente en la escritura, sino también en la lectura, que necesita asumir herencias y llevar las palabras de los demás hacia un mundo propio. Es significativa la opinión que García Lorca le dio a Eugenio d'Ors después de leer uno de sus libros. En un palique de agosto de 1923, publicado en *Nuevo Mundo,* D'Ors recuerda lo siguiente:

> Y también le conté a mi amiga, la madre francesa, cómo el poeta García Lorca me dijo un día haber encontrado en un pequeño libro mío sobre temas de arte algunos subterráneos manantiales de alegría pura; más que en las cosas escritas allí —que eran de crítica y tal vez de metafísica a ratos—, en la música y humor de ellas, en su íntimo sentido de ímpetu y de niñez [...]. Y que yo me alegraba mucho de que un poeta, y un poeta alegre como Lorca, hubiese descubierto —tal vez un poco a la manera del escultor Teixeira— esta alegría de mi libro[101].

Quizá se trate de un comentario sobre *Tres horas en el Museo del Prado* (1922) o sobre *Grandeza y servidumbre de la inteligencia* (1919), un librito

que había aparecido en las Publicaciones de la Residencia, como otros de D'Ors. Lo interesante es que Lorca opinó del estilo ocurrente y burbujeante del autor, queriendo ser amable, desde la perspectiva de una alegría de manantial y un ímpetu infantil. Y D'Ors, además, lo consideró también un autorretrato del poeta.

Cuando García Lorca llega a Madrid establece contacto primero con algunos nombres famosos del modernismo, como Marquina, que había conocido poco antes en Granada de la mano de Gallego Burín, o como Martínez Sierra y Enrique de Mesa. Eduardo Marquina hizo de buen anfitrión en el primer viaje, incluso lo invitó al estreno de *La honra de los hombres* de Jacinto Benavente, estrenada en el Teatro Lara el 2 de mayo de 1919. Allí pudo ver la atmósfera del teatro madrileño y la representación de una comedia en dos actos que cuenta la situación de injusticia en la que viven las mujeres y su desigualdad frente a los hombres. La mujer de un marinero tiene un desliz que la deja embarazada mientras su marido navega lejos de ella. Su hermana soltera se ofrece a cargar con las culpas, sacrificando su propio noviazgo, pero al final la verdad es descubierta y se produce el escándalo y la separación de las dos parejas. Gunna, la heroína de la obra, estalla al final:

> Cuando se trata de la honra ajena, no sois capaces de resistir una tentación..., no respetáis ni a la mujer del amigo..., ni a la hermana..., ni a los hijos... Y después, con decir, ella quiso..., ella tuvo la culpa..., está vuestra conciencia tranquila... Pero cuando las mujeres ponemos nuestra honra..., la verdad de nuestra honra..., en sospechas y murmuraciones, entonces ya no perdonáis nada..., ni la culpa..., ni la acción generosa, si la acción generosa ofende vuestro amor propio[102].

El sufrimiento de las mujeres, que había leído ya en el teatro de Ibsen, volvió a aparecer ante él dramáticamente en esta obra de Benavente a cuyo estreno asistió recién llegado a Madrid.

Pero poco a poco se acercó a los jóvenes que buscaban caminos nuevos, marcados por las tendencias renovadoras que destacaban entre la poesía pura juanramoniana y la vanguardia. Ese era el aire que más le convenía respirar. Tiene interés el resumen de una fiesta que le hace a su familia en carta de abril de 1921:

> Supongo lo bien que lo pasaríais el día de mamá, yo también di una fiesta en mi cuarto con dulces, té, café y vino malo de dos pesetas la botella. Asistieron: Maroto, Barradas, Sainz de la Maza, Tomás Borrás, Adolfo Salazar y dos o tres ultraístas, además de mis amigos de la Residencia. Fue

> una cosa estupenda. Sainz tocó la guitarra y el inconmensurable Barradas hizo dibujos de la escuela simultaneísta que acaba de nacer en Londres. Me gasté seis pesetas en vino, seis en dulces y sanseacabó. Fue, en suma, una reunión con los amigos más cercanos a mi arte y a mi orientación, y con los más fervientes admiradores que tengo (III, 706).

Entre los amigos ultraístas de García Lorca estaban José de Ciria y Escalante, Pedro Garfias y Guillermo de Torre. Los tres se dedicaban a cultivar el imperio de la metáfora. Pero no podemos olvidar la presencia de Ramón Gómez de la Serna como maestro poderoso y atractivo. Lo señaló Luis Cernuda en su ensayo «Gómez de la Serna y la generación poética de 1925»: «pero veamos ahora cómo ciertos versos de los poetas de la generación de 1925 semejan a su vez greguerías, al menos los escritos en aquellos años entre 1920 y 1930, cuando se hablaba mucho de *cazar metáforas*»[103]. Cernuda selecciona estos versos de Lorca como ejemplo de greguería: «Su sexo tiembla enredado / como pájaro en las zarzas».

El joven Lorca admiró desde muy pronto a Gómez de la Serna y pudo intimar con él en Madrid y en aventuras granadinas como el Concurso de Cante Jondo, celebrado en junio de 1922. Desde Asquerosa, en julio de 1921, le pide a Fernández Almagro por carta: «Al gran Ramón, le das muchos recuerdos» (III, 741). El autor de las greguerías aparece también en otra misiva a su familia, el 24 de febrero de 1923, con signos de admiración y amistad: «Dile a Isabelita que estuve en casa de Ramón Gómez de la Serna y me preguntó por ella y por todos vosotros y me enseñó una serie de juguetes mecánicos que tiene que son deliciosos y me hizo juegos de manos. ¡Es un hombre originalísimo!» (III, 757-758).

Gómez de la Serna, educado en el simbolismo, pensaba que las palabras se comportan como un saco sin fondo, que nadie puede saber una palabra de las palabras, de lo que esconden en su interior, porque sus sedimentos, sus contagios, sus relaciones íntimas con el mundo y con otras palabras se escapan a cualquier limitación. Por eso desplegó, extendió, teatralizó, evidenció, la austera sugerencia del simbolismo en la greguería y alargó la metáfora en una representación cercana al aforismo poético. La condensación y el desplazamiento, la metáfora y la metonimia explicitan aquí sus trucos. Entre otras muchas posibilidades, la greguería es una metáfora que se levanta la falda para enseñar sus piernas. De ahí que fuese un maestro para los jóvenes, o un puente, como lo llama Cernuda, entre el modernismo y la vanguardia.

Gómez de la Serna era consciente de la admiración de García Lorca. Y destacó esta intimidad con respeto para el mundo propio del poeta. Por ejemplo, Francisco García Lorca (1980) recordó esto en su libro:

> Me decía una vez Ramón Gómez de la Serna que el secreto de la expresividad de Federico radicaba en sus manos. En cuanto la palabra salía de su boca, decía Ramón, Federico la cogía con las manos, la distendía, la modulaba, dándole nuevos sonidos. Jugaba con la palabra como si fuera un acordeón, concluía (p. 64).

En el prólogo a *Total de greguerías* (1962), el gran Ramón denunció a muchos plagiarios sin talento, pero incluyó a García Lorca dentro de la corriente amplia de la modernidad europea que condujo a la exaltación de la metáfora y a las greguerías. Saludó a Valéry, Bernard Shaw, Rubén Darío, Cocteau, Vicente Huidobro y también a García Lorca, del que cita muchas greguerías como «Meriendan muerte los borrachos», o «El ciervo puede soñar por los ojos del caballo», o «Enjambres de ventanas acribillan un muslo de la noche», o «la noche es interminable cuando se apoya en los enfermos»[104]. La admiración de García Lorca se vio afianzada en la Residencia de Estudiantes debido a su amistad con Luis Buñuel, que sintió devoción literaria por el escritor madrileño y lo defendió como alternativa a Juan Ramón Jiménez.

La correspondencia familiar de aquellos años primeros en Madrid contiene interesantes referencias a la vocación y las búsquedas del joven poeta. Juan Ramón, Ortega, Gómez de la Serna, los ultraístas, la poesía pura, provocan la evolución y cambian el panorama fijado por sus lecturas juveniles. Su primer empeño se dirige hacia la condensación intelectual de las *Suites*. Le interesa más la vía abierta por Juan Ramón que el ultraísmo, aunque de todo puede y sabe empaparse. En una carta fechada en marzo de 1921, escribe:

> He terminado una *suite* poemática para que le pongan música [Adolfo] Salazar y [Robert] Gerhard, dos músicos jóvenes, bien orientados en las escuelas puras y novísimas del arte, que es a lo que yo aspiro. Yo me siento cada día que pasa con más condiciones y más facultades de poeta, pero de poeta puro, de artista exquisito, que es lo que se debe ser. Cada día odio más la populachería y el aplauso del ignorante. Nunca me veréis como a [Francisco] Villaespesa (III, 704).

Juan Ramón, Ortega y las escuelas puras y novísimas marcan entonces el horizonte estético de Lorca y por eso sintió, incluso antes de aparecer *Libro*

de poemas, que su poesía juvenil estaba cerrada. Pero algo destaca a la hora de perfilar su evolución y su madurez poética: más que renunciar a la formación romántica, García Lorca procura introducir en el nuevo lenguaje metafórico y en las formas puras sus antiguas heridas, la quiebra de su identidad, su difícil diálogo con la sexualidad y la muerte, las sombras de su mundo escindido. La metáfora que Ortega proponía para acabar con el siglo XIX sirve en el poeta granadino para contar viejas y lejanas historias de estirpe romántica. La canción lírica que Juan Ramón proponía para potenciar el control de la inteligencia se convierte en un campo de intuiciones sentimentales y misterios anímicos. Sus poemas son un buen camino para entender que los esfuerzos conceptuales y la destilación de la poesía pura en realidad llevan al extremo las demandas de silencio y sugerencia del simbolismo.

Sigue tratándose de una disciplina del callar y del decir, un esfuerzo de escritura. Federico García Lorca asume en sus canciones una convivencia tensa entre cerebro y corazón, universalidad e identidad, luz y sombra, pureza e irracionalidad o confianza y angustia. El mundo de García Lorca, en el fondo, refleja la tensión de la modernidad, la articulación de un contrato social en el que por un lado se levanta el *todos* de los valores públicos y universales y, por otro, el *yo* de los deseos privados con sus límites difíciles y sus frustraciones. Bajo la palabra exacta y depurada de Juan Ramón Jiménez, se agita la conciencia trágica de Miguel de Unamuno. Por eso la poesía no fue nunca un ámbito de autosuficiencia para alcanzar la plenitud, sino un modo de asumir y bregar de manera ética con las contradicciones de la vida.

El proceso de maduración comienza, como hemos dicho, por las *Suites*, un conjunto de poemas que escribe desde 1920, utilizando la estructura musical de un asunto único, pero tratado en sucesivas variaciones. Entre otras cosas, era un modo de romper la divagación larga a través de la fragmentación, una forma de buscar la concisión y desembocar en la canción lírica. Ya desde las primeras *suites* puede percibirse la transformación que Mario Hernández (1982 B) señaló para caracterizar las canciones lorquianas:

> [...] los más graves temas quedaban transfigurados. El peso, pues, de lo confesional e intimista, propio por su lado más brusco de una poesía primeriza, quedaba disminuido y enriquecido por

> medio de la simbolización, las metáforas de novísimo cuño y el distanciamiento objetivo a que da pie el humor (p. 15).

Este proceso de simbolización, que en las *Suites* surge con una clara voluntad meditativa y un condensado tono intelectual, no aleja a García Lorca del conflicto. En todo caso le permite arañar más su intimidad, enmascarando en la escritura algunas confesiones. Define así poco a poco un recurso que podemos llamar de «mariposa ahogada en el tintero», por citar un verso de *Poeta en Nueva York*. La verdad camuflada en las elaboraciones del lenguaje hace compatible la expresión y el pudor, el reconocimiento individual y el orden. Con las *Suites* empieza a definirse el mundo poético lorquiano.

Aunque el autor trabajó en el libro durante muchos años y reconoció su personalidad y sus méritos, no llegó a publicarlo en vida. Podemos considerar la aparición de *Primeras canciones* en 1936 como un anticipo de *Suites* y tomarnos en serio la declaración del editor, Manuel Altolaguirre, en complicidad segura con el poeta: «Las *Primeras canciones* (1922) de García Lorca, milagrosamente inéditas, pertenecen a un libro de adolescencia aún no ordenado por el autor, importantísimo para el ulterior desarrollo de su mundo poético [...]»[105]. Según las fechas de los manuscritos, las *suites* empezaron a componerse en 1921. La versión completa salió por fin a la luz en 1981, sesenta años después, en una edición francesa al cuidado de André Belamich. Este carácter póstumo ha motivado su falta de popularidad entre los lectores, pero la crítica lorquiana destacó desde muy pronto la importancia de las *suites* en su proceso de formación.

El joven Lorca fue muy consciente de lo que andaba buscando. En mayo de 1921, escribe a su familia: «A Paquito le enviaré mañana una de estas *suites* —titulada "De los espejos"— para que vea cómo aquello que leíamos de antes se puede no superar, sino, lo que parece mentira, *abreviar*» (III, 710). Y a Adolfo Salazar, en la carta del verano de 1921, esa carta agradecida por la publicación de la reseña al *Libro de poemas,* le confiesa:

> Trabajo ahora mucho y creo que te gustará lo que hago, pues a mí me parece mejor que las *suites* que ya conoces. ¿Quieres que te envíe algo? Yo titulo estas cosas *canciones con reflejo*, porque quiero tan solo eso: dar la sublime sensación del reflejo con las palabras, quitando al temblor lo que tiene de *salomónico* (III, 717-718).

Se trataba de abreviar, de buscar la concisión, según el consejo de Juan Ramón Jiménez y la estirpe de la síntesis lírica. Y se trataba de sublimar, de condensar un reflejo, de elaborar conceptualmente un sentimiento, pero quitándole «lo que tiene de salomónico». El adjetivo salomónico aparece desde muy pronto en los textos de García Lorca para aludir al sufrimiento de lo que está dividido. En «Madrigal», perteneciente a *Libro de poemas*, después de referirse a las tensiones entre la pasión y el frío, o la vida en carne y hueso y el papel de la escritura, hace una confesión que anticipa el mundo de las *Suites*. El poema está fechado en octubre de 1920:

> Llenáronse de moho
> mis sueños infantiles
> y taladró la luna
> mi dolor salomónico.
>
> El fondo un campo de nieve.
>
> Ahora amaestro grave
> a la alta escuela,
> a mi amor y mis sueños
> (caballito sin ojos).
>
> (I, 121).

La conciencia de lo dividido hace que la lucidez se cargue de drama. El deseo de amaestrar ese drama, de calmarlo como un san Sebastián que calma y hace impasible el exterior de su martirio, sostiene, ya en las *Suites*, los versos de «Espiral». Ahora las imaginaciones del sueño no llegan de la oscuridad, sino de la luz. Son unas imaginaciones más pensativas que arrebatadas:

> ¡Oh línea recta! Pura
> lanza sin caballero.
> ¡Cómo sueña tu luz
> mi senda salomónica!
>
> (I, 265).

Es el esfuerzo que le confiesa a Adolfo Salazar, esa apuesta por reflejos que tiemblen, pero sin dolor salomónico. Superar lo salomónico con el sueño de

la luz significa salvar la elocuencia sentimental, pero también asumir un dominio intelectual sobre las contradicciones para fundirlas líricamente y ofrecer una versión depurada, normativa, limpia. En esta dirección, la «Suite de los espejos», publicada por Juan Ramón Jiménez en *Índice,* en 1921, con manuscrito fechado el 15 de abril del mismo año, tiene mucho de poética[106]. El asunto es sin duda uno de los más complejos y más abiertos dentro de la inquietud poética. Los espejos sirven para plantear, como variaciones de un mismo motivo, el papel de la mirada, del reflejo, del otro, del autoconocimiento, del personaje, de la metamorfosis, de la escritura y de la distancia que hay entre la verdad y su representación. El fragmento final, «Remando», convoca de pronto a un búho:

> El búho
> deja su meditación,
> limpia sus gafas
> y suspira.
> Una luciérnaga
> rueda monte abajo,
> y una estrella
> se corre.
> El búho bate sus alas
> y sigue meditando.

Este búho cansado de meditar, que limpia sus gafas y sigue meditando, es un buen símbolo del ejercicio intelectual, de la poesía basada en la lucidez y en el concepto más que en el desahogo sentimental. Un famoso artículo de Pedro Salinas, «El cisne y el búho. Apuntes para una historia de la poesía modernista» (1940), destacó la significación esteticista del cisne en contraposición de la imagen del búho como símbolo de una poética de carácter intelectual. Si el poeta mexicano González Martínez había planteado una ruptura con la decoración modernista, «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje», se trataba ahora de optar por otro rumbo, el de Juan Ramón, que le pedía a la inteligencia el nombre exacto de las cosas. Es el papel encomendado al búho. Pero el cisne está también en la «Suite de los espejos», en el fragmento titulado «Tierra»:

> Andamos
> sobre un espejo
> sin azogue,

sobre un cristal
sin nubes.
Si los lirios nacieran
al revés,
si las rosas nacieran
al revés,
si todas las raíces
miraran las estrellas,
y el muerto no cerrara
sus ojos,
seríamos como cisnes.

(I, 192).

Aquí está el cisne y está también Rubén Darío. Entre las numerosas apariciones del animal simbólico en la poesía de Darío, conviene recordar la primera estrofa del poema «Los cisnes» de *Cantos de vida y esperanza:*

¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?
¿Por qué tan silencioso de ser blanco y ser bello,
tiránico a las aguas e impasible a las flores?

El cisne es belleza, pero es también impasibilidad, igual que san Sebastián. La lucidez de la poesía nueva exige metáfora y racionalismo, pero el misterio de la tierra, es decir, de los muertos, impide que el poeta sea cisne, sea impasible, belleza depurada. Eso solo se lograría si la tierra fuese un cristal transparente, si las raíces avanzaran al revés, hacia la claridad del cielo, no hacia la oscuridad. La tensión entre el búho y el cisne sirve en García Lorca para fijar una estética en la que la metáfora y la lucidez pueden recortar la elocuencia sentimental, pero no borrar la herida romántica. Se trata, pues, de una poética sigilosa. El nuevo estilo alberga así el conflicto de siempre, aunque formulándolo de otra manera.

La «Suite de los espejos» nos ofrece asuntos muy conocidos. Cada pequeña variación, cada canción lírica, aporta su perspectiva. El poeta se identifica en «Símbolo» con Cristo. Hay una unidad entre cielo y tierra, un juego de ecos y de espejos que enlaza a todo el universo, como nos recuerdan «El gran espejo», «Rayos», «Réplica» y «Aire». Estas vinculaciones hacen posible que García Lorca dé una vuelta de tuerca al famoso lema de las *Baladas de primavera* de Juan Ramón: «Dios está azul». Mirarse en Cristo y en el cielo sirve para sentir: «¡El hombre es azul!

/ ¡Hosanna!» (I, 191). Pero, como hemos visto, la pérdida de la inocencia y de la plenitud feliz es una realidad obligada, un destino fatal por culpa de la conciencia de la muerte y de las contradicciones del sexo. A esta lucidez negativa le dedica «Reflejo», un reflejo con temblor, pero sin carga salomónica, porque se plantea en frío, como elaboración metafórica y conceptual:

> Doña Luna.
> (¿Se ha roto el azogue?)
> No.
> ¿Qué muchacho ha encendido
> su linterna?
> Solo una mariposa
> basta para apagarte.
> Calla... ¡pero es posible!
> ¡Aquella luciérnaga
> es la luna!
>
> (I, 191).

Este fragmento concentra muchas ideas. Se personaliza a la luna para darle protagonismo. La luna puede entrar en las casas con su luz por una ventana. El cristal de la ventana es transparente, no tiene azogue, así que no se ha roto nada. Al mismo tiempo, la luna es un espejo en el que rebota la luz ajena. Tal vez un muchacho ha encendido su linterna. La perspectiva religiosa apoya el carácter de declaración poética que tiene la *suite,* porque la famosa frase evangélica «Señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme» (San Mateo, 8, 5-11) hace que identifiquemos la mariposa y la palabra en los versos siguientes: «Solo una mariposa / basta para apagarte». Otro fragmento de la «Suite de los espejos», el «*Berceuse* al espejo dormido», une también a la mariposa con la palabra:

> Duerme.
> No temas la mirada
> errante.
> Duerme.
> Ni la mariposa,
> ni la palabra,
> ni el rayo furtivo
> de la cerradura
> te herirán.

(I, 194-195).

El carácter de poética de esta *suite* se evidencia una vez más en el mundo lorquiano. Ya hemos visto cómo la poesía y la belleza simbolizadas en una mariposa pueden ser un maleficio, crear la discordia en la inocencia de un prado. Fue lo que ocurrió en su primera obra de teatro. Por eso se canta ahora una canción de cuna al espejo, para dormirlo y tranquilizarlo, igual que a un corazón, hasta el momento de la despedida o de la muerte. El «bastará para sanarme» se cambia aquí por el «basta para apagarte», aludiendo al cese oportuno de la lucidez. Lorca juega con el doble significado de la palabra «mariposa», porque puede aludir también a una pequeña lamparita de aceite de las que se ponen por devoción a los pies de una imagen o para mantener encendida una luz en la oscuridad. La belleza o la pequeña luz casera pueden sustituir a la linterna o a la luz de la luna. Así suavizan, elaboran, enfrían su significado de lucidez y de conciencia terrible de la muerte. Y la luna acaba convertida líricamente en una luciérnaga. Se escribe cazando palabras como se cazan mariposas, con intención precisa, sin permitirse los desahogos.

A propósito de otra *suite* titulada «El jardín de las toronjas de la luna», Lorca hizo una confesión de interés en una carta conjunta a Melchor Fernández Almagro y José de Ciria y Escalante, fechada en julio de 1923:

> Yo notaba que mis versos huían entre mis manos, que mi poesía era fugitiva y viva. Como reacción a este sentimiento, mi poema actual es estático y sonámbulo. Mi *jardín* es el jardín de las posibilidades, el jardín de lo que no es, pero pudo (y a veces) debió haber sido, el jardín de las teorías que pasaron sin ser vistas y de los niños que no han nacido. Cada palabra del poema era una mariposa y he tenido que ir cazándolas una a una. Luego he sostenido con mis dos enemigos seculares (y de todos los poetas) la Elocuencia y el Sentido Común... lucha espantosa cuerpo a cuerpo como en las batallas del poema del Cid (III, 775-776).

Un poeta no recorre al escribir caminos seguros, como si avanzara por la ruta que ha hecho mil veces. No se trata de descifrar matemáticamente, con significado exacto, el entramado de alusiones que tejen los poemas, porque los versos quieren mantener en parte su oscuridad, su misterio sonámbulo. Pero incluso por los terrenos desconocidos se escribe con brújula, con una voluntad de creación de aventurero más o menos experto. Por eso la palabra crea sentido en unas estrategias elegidas. La escritura aquí intenta dar a entender que bajo cada verso y cada imagen hay una elaboración

conceptual, un esfuerzo por depurar y presentar en frío algo que arde. El fragmento «Capricho» apunta a la relación vida-poesía, que es unidad, pero también distancia entre lo vivo y lo detenido o disecado. El espejo es ahora «calma eterna», vida capturada, porque es libro:

> El espejo es la momia
> del manantial, se cierra,
> como concha de luz,
> por la noche.
>
> El espejo
> es la madre-rocío,
> el libro que diseca
> los crepúsculos, el eco hecho carne.
>
> (I, 193).

Las imágenes se integran en un proceso conceptual. Desde esta perspectiva se vuelve a la indagación en el yo, ese interior en conflicto que es como la «selva negra». Uno acarrea en el interior el misterio decisivo. «Los ojos» propios reflejados en el espejo son una encrucijada:

> En los ojos se abren
> infinitos senderos.
> Son dos encrucijadas
> de la sombra.
> La muerte llega siempre
> de esos campos ocultos.
>
> (I, 193-194).

La diferencia entre el ser y su reflejo, la realidad y su imagen en el espejo, también se aborda en «Confusión». El desdoblamiento y la presencia de lo otro sirven para desatar alusiones a la metamorfosis y para fijar una poesía que no solo refleja imágenes, sino también pensamientos, una poesía que muestra la pasión, pero con la identidad suavizada, sin raíces. La pieza habla también del asombro que provocan las elaboraciones cuando consiguen imágenes distanciadas de sus sentimientos originales:

> Mi corazón
> ¿es tu corazón?
> ¿Quién me presta
> esta pasión

sin raíces?
¿Por qué cambia mi traje
de colores?
¡Todo es encrucijada!
¿Por qué ves en el cielo
tanta estrella?
¿Hermano, eres tú
o soy yo?
¿Y estas manos tan frías
son de aquel?
Me veo por los ocasos,
y un hormiguero de gente
anda por mi corazón.

(I, 196).

Se acumulan preguntas. Los procesos del pensamiento no conducen a respuestas exactas, sino a un determinado tono frío a la hora de escribir sobre el dolor o la desorientación. Todo se condensa, se elabora, en una versión intelectualizada del silencio. También aparecen aquí, como en *Libro de poemas*, los mitos y las canciones infantiles, pero quedan integrados en la síntesis de la elaboración lírica. Así acaba la variación de «Los ojos» en la «Suite de los espejos»:

Al castillo de irás
y no volverás
se va por el camino
que comienza en el iris.
¡Muchacho sin amor,
Dios te libre de la yedra roja!
¡Guárdate del viajero,
Elenita que bordas
corbatas!

(I, 194).

La indagación en la selva negra de los ojos conduce a la muerte, última realidad. La alusión mitológica facilita la depuración en la elipsis, en el decir indirecto, lo que permite escribir en la complicidad del secreto, mantener los efectos enigmáticos en algunos versos y abrir la alusión contagiosa a otros campos líricos[107]. Un grado más en el decir sin aclarar. La mitología de Baco y de la hiedra se desdobla: por una parte, es signo de abrazo, de boda, de unión, de trepadera; por otra parte, es la hiedra roja del otoño, que sube por las paredes de los viejos castillos y las ruinas.

En este caso no hay exaltación, sino agotamiento. Gómez de la Serna había sacado partido melancólico a la hiedra en sus greguerías: «Fue un marqués viudo el que inventó la hiedra y envió semillas a los otros aristócratas en sobres enlutados». También tiene aire de greguería el deseo lorquiano: «¡Muchacho sin amor, / Dios te libre de la hiedra roja!».

Y esa intensificación lírica se acompaña con el recuerdo de una canción infantil, fruto de las variaciones de un romance sobre santa Irene, que murió por no ceder a los requerimientos sexuales de un caballero. Hay distintas versiones de esta canción:

> Estaba Elenita
> bordando corbatas,
> con agujas de oro
> dedales de plata,
> pasó un caballero
> pidiendo posada[108].

El final trágico de una de las versiones, con el asesinato en el monte de Elenita, justifica la advertencia de la *suite* lorquiana. Se integran así, en la elaboración depurada de estos versos, las alusiones folclóricas infantiles y también los autores amados por García Lorca. Para convocar su presencia, ya no hace falta el culturalismo exterior de la cita directa, tan frecuente en los poemas juveniles. En uno de los fragmentos de «Canciones bajo la luna», aparece Salomé:

> La luna es una hermana
> de Salomé. (Señora
> que en una historia antigua
> muerde una muerta boca).
>
> (I, 215).

La historia de Salomé, hija de Herodías causante de la muerte de Juan el Bautista, no estuvo ligada con la luna, con la obsesión de la luna, hasta la versión del drama de Oscar Wilde. El escritor irlandés relaciona la ejecución con una perversa historia de amor que lleva, como en la *suite* de Lorca, a que la protagonista bese o muerda en la boca a la cabeza cortada. Wilde sigue estando presente, aunque en este caso no aparezca su nombre.

Nos queda por citar un fragmento más de la «Suite de los espejos» titulado «Sinto», una referencia a la espiritualidad japonesa y a la adoración de la naturaleza, fuente primitiva de la verdad:

> Campanillas de oro.
> Pagoda dragón.
> Tilín, tilín,
> sobre los arrozales.
>
> (I, 193).

La referencia a la cultura japonesa tiene su valor biográfico y literario[109]. El acercamiento inicial, según Mora Guarnido, llegó a través de Nakayama Koichi, alias *Nakita,* un aspirante a diplomático, becado por el gobierno japonés, que visitó Granada y se integró en el grupo de amigos de rinconcillistas:

> Era, no obstante su juventud, unos veinte años, muchacho de una gran cultura de tipo occidental y en sus conversaciones nos ayudaba a comprender los usos y costumbres de Oriente con oportunas comparaciones con los nuestros; gracias a él conocimos algo de la literatura y la poesía japonesas —él mismo componía para nosotros espirituales *hai kai* que nos escribía con una hermosa caligrafía en signos japoneses y al pie su traducción en castellano— [...] (pp. 60-61).

Al llegar a Madrid, García Lorca aprendió de forma rápida que el deseo nuevo de concisión, la posibilidad de abreviar, daba pie a provechosas relaciones con el haiku. Su amigo Adolfo Salazar así lo proclamó en «Proposiciones del Hai-Kai», un artículo publicado en *La Pluma:* «Al salir al bazar literario la última novedad —flor exquisita del jardín japonés—, se descubre que, más o menos sospechosamente, esa flor se daba también en nuestros climas. ¿Pero era el mismo su perfume, penetrante tanto como sutil? Si la arabesca geometría de su aspecto simulaba un reflejo ficticio, por entre la fina traba de sus hojas no se enreda igual aroma. Cultivemos, pues, la variedad nueva. Nuestro invernadero occidental puede hacerla crecer de una manera insospechada»[110].

El invernadero occidental procura cultivar las metáforas radicales junto a la concisión. Y Lorca se abre a esta tendencia, recorriendo con una precavida voluntad juanramoniana los caminos de la greguería y el ultraísmo. Las *Suites* reciben esta inercia de forma clara:

Lejos
una estrella
hiere al pavo real
del cielo.

(I, 206).

O:

Los pájaros empujan
a la tarde
y llevan en sus picos
la cola azul del día.

(I, 224).

O también:

¿Quién segó el tallo
de la luna?

(I, 243).

Encontramos un ejemplo más en la forma de dibujar una palmera, identificada con un pulpo y con:

Eres junto a las olas
una araña-cigüeña
que teje sal y yodo
de los ritmos.

(I, 249).

Este es el cambio de tono, basado en la concisión, la voluntad metafórica y la elaboración conceptual, que marca la primera madurez de García Lorca y la superación de su etapa juvenil. El trato personal con los nuevos autores, así como la lectura de libros y revistas que caracterizan la época, hacen que el poeta respire una atmósfera diferente en Madrid. Ahí busca su voz, la forma de adaptar su personalidad a los descubrimientos poéticos de la actualidad y la renovación. Un mundo propio se fragua en la tensión de utilizar estrategias racionalistas para seguir contando, de otra manera y con otra música, una herida romántica. Y esta inclinación, rodeada de metáforas, hará que en su poética tomen fuerza la geografía andaluza y las leyendas del Sur contadas por los antiguos viajeros y por el cante jondo. 1921 es también

el año en el que madura, entre las *suites* de tono conceptual, la pasión trágica de la Andalucía lorquiana. Es el otro gran elemento de su madurez poética.

Las leyendas del Sur

El joven García Lorca se mira en el espejo de sus libros y de su literatura. No se trata solo de reconocer un desnudo, una verdad existente bajo el vaho de los cuerpos. La mirada participa aquí de una necesidad y una voluntad de edificación. Formarse no es solo informarse, sino hacerse. El reto va más allá de adquirir conocimientos, datos, títulos y posibles citas. Hay que construir una identidad, algo muy parecido en poesía a construir una voz y un estilo. Hay también que construir un paisaje. En un momento de su formación literaria, la identidad y el estilo del poeta sintieron la necesidad de componer una versión mítica de Andalucía.

En junio de 1922 se celebró en Granada un famoso Concurso de Cante Jondo. Como parte de los actos preparativos, García Lorca pronunció el 19 de febrero una conferencia titulada «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado *cante jondo*». Ante el público del Centro Artístico, citó a uno de los escritores rusos que por entonces leía: «Somos un pueblo triste, un pueblo extático. Como Iván Turguenev vio a sus paisanos, sangre y médula rusas convertidos en esfinge, así veo a muchísimos poemas. ¡Oh esfinges de Andalucía!» (III, 1292).

El poeta acude a un capítulo de *Senilia*. Al observar «La esfinge», en lo profundo de su apariencia, descubre Turguenev el rostro de los campesinos rusos. Tiene una sensación de verdad de la tierra, o de una tierra, mezclada con la identidad de los seres humanos:

> ¡Pero, si eres tú, Carpov, Sidor, Simón, labriego de Yeroslaw, de Riazan, paisano mío, sangre y médula rusa! ¿Hace mucho tiempo que os convertisteis en esfinges? Pero ¿tú también? Tus ojos, esos ojos claros, sin color definido, profundos, hablan también, con lenguaje silencioso y enigmático[111].

La lectura de las prosas poéticas de *Senilia*, en versión de Francisco A. de Icaza, atrajo a Federico García Lorca por su diálogo simbólico con la tierra. La edición utilizada, además, contenía una presentación de Renan que se adaptaba perfectamente a los intereses de un joven cautivado al mismo tiempo por la cultura popular y por la elaboración poética de los versos. Renan escribe: «El genio silencioso de las masas colectivas es la fuente de todas las grandes cosas. Pero las masas no tienen voz: sienten y tartamudean o balbucean» (p. 20). Y para fijar la misión del artista encuentra un afortunado lugar poético:

> Porque Turguenef a la vez sentía y se miraba sentir: era pueblo y era de los elegidos. Delicado como una mujer e impasible como un anatómico; frío como un filósofo y tierno como un niño. ¡Dichosa la raza que en los albores de su vida reflexiva pudo estar representada por tal símbolo, ingenuo y sabio, real y místico al mismo tiempo! (p. 22).

Llueve sobre mojado, tanto en la relación de lo popular con la voz culta como en los tonos mestizos del frío y la ternura, Como hemos visto, la poética de García Lorca caminaba precisamente a la búsqueda de la depuración moderna y el cálculo racionalista para crear un ámbito estético. Pero esa depuración, que en otros poetas de la primera vanguardia se planteaba como un alegato antirromántico, le servía al poeta para hacer una apuesta nueva por el Romanticismo. Así que la impasibilidad del anatómico y el frío del filósofo estaban obligados a mezclarse con el sentimentalismo de la mujer y la ternura del niño. Intentaba crear a partir de las *Suites* una esfinge estática capaz de contener su herida romántica. Para esa tarea resultaba muy adecuada la recuperación de la Andalucía de los viajeros decimonónicos y la conversión en mito de los paisajes del Sur. De ahí surgió el sentido principal de su *Poema del cante jondo*. García Lorca quiso ser el elegido para dar voz al genio viejo y colectivo de Andalucía.

En la consolidación de este camino propio fue muy importante la figura de Manuel de Falla. El músico gaditano fijó su residencia en Granada en 1920, buscando la ciudad poética, oriental y gitana que había elaborado en su música. *La vida breve, Noches en los jardines de España* y *El amor brujo* daban cuenta de su vinculación con ella. Muy pronto se convirtió en una referencia humana y artística imprescindible para el grupo de amigos en el que se movía Federico García Lorca. No aportaba solo la autoridad de su prestigio, sino una estética con la que identificarse.

La admiración se hizo vida cotidiana. El 1 de enero de 1922, escribe una carta a Adolfo Salazar que sugiere bien no solo la amistad creada, sino el abanico abierto de posibles colaboraciones entre el músico y el poeta. Después de aludir a la proyectada organización del Concurso de Cante Jondo y de anunciar que le está poniendo «los tejadillos de oro» al *Poema del cante jondo,* cuenta una sorpresa nocturna ideada por él y su hermano Francisco:

> Anoche le dimos mi hermano y yo una serenata a Falla. ¡Qué cosa más divertida! Instrumenté yo la «Canción del fuego fatuo» para trombón, clarinete, tuba y cornetín. Te aseguro que era una cosa endiablada... y ¡maravillosa! Cuatro músicos de la banda municipal se encargaron de tocarla, y dimos una deliciosa sorpresa a Manolo y María del Carmen. Les dio tanta risa que no se podían levantar para abrirnos, pero ahora viene lo gracioso. Falla dijo que aquella instrumentación era genial y que ni el gran Igor Stravinski la soñaba siquiera y, dando grandes voces, metió a los desarrapados músicos en su habitación, y les hizo repetir cuatro veces el divertido estrépito, ¡acompañándolos al piano! Te digo que yo gocé lo grande. Bueno... pues esta mañana se presenta en mi casa y me dice que la idea que yo tenía de hacer un teatro de cachiporra es menester llevarla a cabo, y me dice que te lo diga para animarte a terminar el *Cristobital* que yo ya veo como el primer episodio del Cachiporra. Falla se compromete a hacer música ¡como la de anoche! (III, 729).

La amistad del maestro y el poeta se traducirá en la organización del concurso, en una fiesta del día de Reyes preparada en el domicilio de la familia García Lorca en 1923 y en el proyecto de *Lola la comedianta,* una opereta cómica que no llegó a concluirse, pero de la que nos queda una parte importante del libreto en el que trabajó Federico. La amistad personal se fue afianzando en esos años con veladas artísticas y excursiones. El músico y los dos hermanos García Lorca viajaron a Sevilla para ver procesiones y escuchar saetas en la Semana Santa de 1922. El 13 de abril, desde el Hotel Royal, Francisco escribe a sus padres para explicar los maravillosos y cansadísimos paseos nocturnos por la ciudad en busca de procesiones.

Es interesante recordar que en Sevilla se les unió el escritor mexicano Alfonso Reyes, integrado por aquellos años de forma muy estrecha en la vida cultural española. Cosmopolita, de alta cultura literaria y prosa muy elegante, el diplomático y escritor mexicano se convirtió en un referente más de la generación del 27. Al hilo de esta experiencia sevillana, Alfonso Reyes compuso unas prosas poéticas fechadas en 1922, pero publicadas años después, en Río de Janeiro, bajo el título de *La saeta* (1931). Resulta

significativa la forma en la que cuenta las indagaciones de Falla, porque enseguida salta una de las consignas artísticas que caracterizan las dinámicas de aquel tiempo. El músico está preocupado por buscar la pureza, una obsesión que impondrá también en el espíritu del concurso:

> He recorrido la ciudad, entre dos y tres de la mañana, en busca de la saeta antigua, clásica, y acompañando al Maestro Falla que andaba como con sed de oírlas. A la salida de la Macarena, la Niña de los Peines nos hizo beber un chorro de voz, en cante flamenco de quiebra y fuga. «Esto no es, no es la saeta —me decía, febril, el Maestro Falla—. En Sevilla han retorcido la saeta por contaminación del flamenco»[112].

Más allá del concurso y de la complicada distinción entre flamenco y jondo, o entre profesionales y pureza, la importancia de Falla en la formación estética de Lorca cobró peso gracias a la sabiduría musical del poeta y a su capacidad de comprender la herencia que asumieron también los jóvenes músicos de la generación del 27. García Lorca encontraba una buena oportunidad para regresar a las inquietudes de su primera dedicación musical, mezclándolas con los retos de su escritura. Lo que él perseguía en el poema, síntesis y depuración formal, podía compararse a lo que los músicos jóvenes están buscando en sus composiciones. Y Falla era un maestro indiscutible[113].

Esa depuración con voluntad de síntesis, capaz de aprovechar las tradiciones populares en la búsqueda de una estética moderna, venía a consolidar las opciones de García Lorca, sobre todo cuando se trataba de elaborar una cultura nacional con vocación universalista. Falla reforzó en Granada la recuperación europea de las músicas populares como un fenómeno de máximo interés, facilitando un ambiente en el que no solo se sintió involucrado el joven poeta. Sirva de ejemplo lo que en 1921 anotaba Fernando de los Ríos, catedrático de Derecho Político, en *Mi viaje a la Rusia soviética*. El testimonio político deja hueco para esta consideración:

> Al retirarnos aquella noche, más impresionados que de ordinario por la música y la danza, nos preguntábamos, como en tantas ocasiones lo hemos hecho, por las razones que pueden determinar esa analogía melódica entre los cantos rusos y los españoles. ¿Por qué se han sentido ellos, los rusos, tan fuertemente conmovidos por nuestra música e impulsados a estudiarla? ¿Por qué Glinka vive en Granada, por el año 1846, en contacto con los literatos y artistas de la *cuerda* y compone las primeras grandes obras de lírica musical española? ¿Por qué se repite el mismo fenómeno más tarde con Rimsky Korsakof y Borodin, y ambos componen maravillosos poemas musicales a base de cantos populares españoles? ¿Por qué Stravinsky afirma asimismo hoy esta semejanza? Como

> un día hablásemos de ello, al volver de Rusia, con el admirable maestro Falla, este nos dijo que la analogía era efectiva y obedecía a que sobre la música de ambos pueblos influyen de un modo decisivo, al punto de darle carácter, la tradición litúrgica y la oriental[114].

Fernando de los Ríos era en Granada una referencia política socialista, pero también un catedrático universitario que participaba en la vida cultural de la ciudad y respondía a las inquietudes de la época. En esa atmósfera, las ideas de Falla sobre el cante jondo marcaron el sentido del concurso organizado en 1922 y quedaron recogidas en un folleto que se publicó con el título *El cante jondo (canto primitivo andaluz). Sus orígenes. Sus valores musicales. Sus influencias en el arte musical europeo* [115]. La distinción entre flamenco y cante jondo sirve para abrir el camino de búsqueda hacia una pureza antigua de origen oriental, formada gracias a la confluencia del canto bizantino, el mundo árabe y las tribus gitanas. La perspectiva que se quiere establecer es que la música del cante andaluz primitivo, por su gama oral y su modulación enarmónica, destruye la sensación de ritmo métrico y se convierte en una tradición rara en Europa y de vivo interés para la innovación de las convenciones musicales. De ahí su atractivo para los compositores modernos.

La condición de musicalidad oral y enarmónica hace que el arte revele sus lazos originales con la naturaleza. Se trata de una verdad primitiva, según podemos leer en el folleto de don Manuel:

> Algunos llegan a suponer que palabra y canto fueron en su origen una misma cosa; y Louis Lucas, en su *L'Acoustique Nouvelle,* al tratar de las excelencias del género enharmónico, dice que es el primero en aparecer en el orden natural por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia (p. 11).

Falla había vivido una verdadera conmoción en su mundo musical al leer el libro de Louis Lucas después de encontrarlo en un tenderete parisino. Las degradaciones flamenquistas que se extienden como una amenaza justifican la idea del concurso para mantener y reivindicar la pureza. Según los organizadores, resultaba también lógico lanzar la idea desde Granada ya que había sido una tierra propicia para que, gracias a la siguiriya y sus derivados, se injertaran en Occidente los cantos de Oriente. La importancia del toque jondo en la música contemporánea quedaba acreditada con los nombres de Glinka, Debussy y Albéniz.

Federico García Lorca asumió estas ideas en su conferencia de febrero de 1922. Es lógico que avisara a los oyentes y que dejara claro su punto de partida:

> El maestro Falla, que ha estudiado profundamente la cuestión y del cual yo me documento, afirma que la siguiriya gitana es la canción tipo del grupo cante jondo y declara con rotundidad que es el único canto que en nuestro continente ha conservado en toda su pureza, tanto por su composición, como por su estilo, las cualidades que lleva en sí el cante primitivo de los pueblos orientales (III, 1283).

Aunque el folleto de Falla se presentó en junio de 1922, García Lorca leyó el manuscrito de manera minuciosa al preparar su conferencia de febrero. Se trataba de un proyecto compartido por un grupo de amigos para reivindicar el cante jondo y el protagonismo de la cultura en Granada. Pero se preparó la intervención de forma seria, valiéndose de sus conocimientos musicales y de un viejo interés. El joven poeta citó a Felipe Pedrell como fuente de autoridad y lo hizo repitiendo las mismas palabras que había destacado Manuel de Falla, discípulo del musicólogo catalán. Don Manuel acababa de recibir el *Cancionero musical popular español* [116]. En la página 82 del primer tomo encontró un buen argumento para sostener la huella orientalista de los cantos populares:

> El nombre de la liturgia española antes citada, llamada mozárabe, me obliga gratamente a manifestar que el sencillo hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el onceno siglo, época en la cual bajo la intervención del papado y con el concurso de los benedictinos de Cluny, fue introducida la liturgia romana propiamente dicha.

Falla cita a «el gran maestro» con leves cambios y algunas supresiones, y el poeta repite las palabras de don Manuel con sus cambios y supresiones. En cualquier caso, ya entonces debió de leer de forma directa el *Cancionero musical popular español,* porque Pedrell estudia el *Canto de la Sibila* en la sección séptima y abre así el camino a uno de los ejes poéticos lorquianos: «el Amor y la Muerte..., pero un Amor y una Muerte vistos a través de la Sibila, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía» (III, 1291)[117].

La investigación histórica del musicólogo sirve, como ocurre con la cita de Turguenev, para plantear una elaboración estética depurada, pero con un enigma encerrado, es decir, esa utilización moderna y racionalista de la metáfora que se dedica en este caso a contar la herida romántica de una verdad remota, natural, anterior a la civilización burguesa y en contacto con los orígenes del primer llanto y del primer beso. En su apuesta por el Sur, García Lorca anticipa una lógica que años más tarde le permitirá comprender la recuperación del Romanticismo asumida por la poética surrealista en el interior de la vanguardia. Una elaboración metafórica al servicio del enigma.

El *Cancionero* de Pedrell será una presencia constante en la mesa de trabajo del poeta[118]. Pero en la redacción de su conferencia resultan tan significativos los libros recordados como los olvidados. Después de citar a Jovellanos y a Menéndez Pelayo, dos adelantados en la comprensión de las cosas populares, aparecen otros nombres, porque llega el momento en el que madura «la utilísima y patriótica recolección de cantos y poemas. Prueba de esto son el cancionero de Burgos, hecho por Federico Olmeda, el cancionero de Salamanca, hecho por Dámaso Ledesma, y el cancionero de Asturias, hecho por Eduardo Martínez Torner, costeados espléndidamente por las respectivas diputaciones» (III, 1288).

Resulta curioso que no cite ningún cancionero andaluz, ni siquiera los libros de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo, Cantes flamencos,* y de Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, trabajos conocidos de donde seguramente sacó algunas de las canciones citadas en la conferencia[119].

Los libros de Olmeda, Ledesma y Torner reclaman la necesidad de coleccionar las viejas canciones populares en peligro de desaparición. Hay en estos trabajos de campo sobre las tradiciones populares un inventario de ofensas provocadas por las sociedades industriales que se acompasa bien con el orgullo estético de los escritores. El cambio de hábitos, la falta de transmisión entre los aldeanos viejos y los jóvenes, el impacto de la civilización industrial, el encanallamiento de las modas y la degradación de lo popular en las ciudades hacían urgente una labor de conservación y defensa. Esta era también una preocupación del joven Federico García Lorca, incluso antes de la propuesta reivindicativa del Concurso de Cante Jondo. En una «Nota biográfica» redactada durante su estancia en Nueva

York, remonta su interés a las enseñanzas de su primer maestro de música: «Después me trasladé a Granada, donde continué el estudio de la música con un viejo compositor, discípulo de Verdi, don Antonio Segura, a quien dediqué mi primer libro, *Impresiones y paisajes*. Él fue quien me inició en la ciencia folklórica» (III, 306).

En *Impresiones y paisajes,* cambiada ya la música por la literatura, todavía incluyó, al narrar un viaje hacia el monasterio de Silos, la zafiedad cupletera como una de sus enemistades estéticas:

> El mayoral comenzó a cantar frecuentemente. Yo temblé todo. Pensaba hallar por estas seriedades de color y luz, alguien que pusiera en su voz algún noble canto castellano, que tanta fortaleza tienen y tan tranquila... pero quedé horrorizado. En vez de una melodía casi gregoriana por su lentitud y sencillez (matiz que tienen muchos campos de estas tierras) escuché un cuplé espantoso, de una fea chulería madrileña. El cochero gritaba las notas de una manera imposible de soportar (IV, 81).

Que García Lorca se había interesado desde muy joven por la dignidad de la lírica musical lo demuestra el hecho de que en la edición de *Impresiones y paisajes* se anunciaban las *Tonadas de la Vega (Cancionero popular)* como uno de sus libros en prensa.

El noble canto castellano es lo que ofrece Federico Olmeda en su *Folklore de Castilla. Cancionero popular de Burgos*. El presbítero Olmeda se sentía cansado de que los músicos españoles solo acudiesen «a por jotas y flamenquismo», olvidados de las buenas tradiciones españolas. Por eso vivió durante cinco años dedicado a buscar «de pueblo en pueblo, de villa en villa, hasta que he acopiado los materiales necesarios, un gran número de canciones, ya próximas a desaparecer, porque como los viejos que las saben las cantan poco, los jóvenes no las aprenden»[120].

El presbítero Dámaso Ledesma, por su parte, asume el espíritu reivindicativo en su *Folklore o Cancionero salmantino*. Pero el joven Lorca no debió estar muy de acuerdo con Tomás Bretón, autor del preámbulo, que consideraba como un buen rasgo de las canciones de Salamanca no tener influencia oriental y, sobre todo, no da valor en sí misma a la antigüedad: «No quiere significar estas demandas, que algunos pudieran tildar de pretenciosas, que los cantos de la provincia de Salamanca sean notables porque sean antiguos; no, lo bueno es bueno por sí, ya sea antiguo, ya sea moderno»[121]. La antigüedad remota como contacto con los orígenes será

uno de los valores decisivos en la configuración romántica del *Poema del cante jondo* y de la conferencia de 1922.

No le importaría, sin embargo, leer las protestas de Ledesma ante la degeneración de lo genuino. Su trabajo tiene un sentido claro:

> Era preciso, además, conocer de antemano el carácter de la música popular que trataba de copiarse y su modalidad especial y típica para saber elegir los intérpretes genuinos desechando a aquellos que, influidos por la música extraña, desnaturalizan la regional con giros y modos derivados del falso *flamenco,* y las insulsas *guajiras* que traen al pueblo los flamantes licenciados del ejército o de la encanallecida *habanera* o el descocado *chotis* que importa la moza que ha servido a la ciudad (p. 14).

El aire regeneracionista, incluso puritano, ante las malas costumbres de los bajos fondos de las ciudades despunta también en la conferencia de García Lorca cuando denuncia el flamenco encerrado «en las tabernas malolientes, o en la mancebía. La época incrédula y terrible de la zarzuela española, la época de Grilo y los cuadros de historia, ha tenido la culpa» (III, 1287).

Como puede verse, a la hora de justificar el Concurso de Cante Jondo, coinciden en una mezcla peculiar el puritanismo católico de Falla, la apuesta por las purezas naturales de la mirada romántica y el alegato que el artista innovador realiza contra la poesía decimonónica, representada en este caso por Antonio F. Grilo (1845-1906). Basta leer el poema dedicado por este poeta a su ciudad natal, «A Córdoba», para comprender la distancia que existe entre las dos sensibilidades:

> ¿Dónde está de la hermosa Andalucía
> la joya que los árabes recuerdan,
> postrados en el mar de sus desiertos,
> cunas de palmas, piélagos de arenas?
>
> ¿En dónde están las hijas del Oriente,
> de ojos de Luz, de negras cabelleras,
> de labios de coral, frente de nácar,
> risas de amor, mejillas de azucenas?[122]

García Lorca es al mismo tiempo un lector aplicado y un autor que sabe bien el tipo de cultura con la que quiere alimentar su proyecto literario. Los cancioneros populares dejaron huella en la obra de García Lorca y los tuvo presentes a lo largo de los años. La nana de adúltera que recoge en 1928

para su conferencia «Canciones de cuna españolas» se encuentra en el volumen de Ledesma: «Palomita blanca / que andas a deshora, / que el padre está en casa / del niño que llora» (III, 129)[123]. Al *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (1920) de Eduardo Martínez Torner pertenece otra de las canciones recogidas en la conferencia de 1928:

> Todos los trabayos son
> para las pobres muyeres
> aguardando por les noches
> que los maridos vinieren.
>
> Unos venien borrachos,
> otros venien alegres.
> Otros decíen: Muchachos,
> vamos matar les muyeres.
>
> (III, 128).

El *Cancionero* de Martínez Torner está muy presente en la configuración de las canciones lorquianas y en la consolidación del uso lírico de las formas populares. Por lo que ahora nos afecta, el joven poeta encontró en él una nueva denuncia de los efectos degradadores de la sociedad industrial:

> A la vez que las nuevas condiciones de vida, contribuyen a empañar la pureza de nuestro manantial lírico las canciones pseudo-populares, compuestas, no por el artista anónimo en la colaboración del pueblo, sino por el músico profesional que vive en la ciudad atento a la *industria artística,* halagadora de los bastos gustos vulgares[124].

Y debió identificarse con un diagnóstico como este: «A la suave canción asturiana, de serena melancolía, contesta la copla andaluza, cuya melodía es un profundo y constante lamento»[125]. A Martínez Torner le debe también una de las imágenes claves con las que fija la interiorización y la elaboración intelectual que conecta la estética de las *Suites* con el cante jondo. Lorca afirma que se trata de una poética ciega, muy concentrada, sin voluntad descriptiva: «Es un canto sin paisaje y por tanto concentrado en sí mismo, y terrible en medio de la sombra, lanza sus flechas de oro que se clavan en nuestro corazón» (III, 1294). Eso le sirve para distinguir el cante jondo de la lírica musical asturiana, una expresividad que tiende a la evocación, a las sensaciones de realidad y a la pintura del paisaje. Toma como ejemplo, «entre los mil», una hermosa composición recogida por

Martínez Torner[126] y la manipula con recortes y añadidos para acentuar su lirismo descriptivo:

> Ay de mí, perdí el camino;
> en esta triste montaña,
> ay de mí perdí el camino;
> déxame meté'l rebañu
> por Dios, en la to cabaña.
> Entre la espesa nublina,
> ¡ay de mí perdí el camino!
> déxame pasar la noche
> en la cabaña contigo.
> Perdí el camino
> entre la niebla del monte,
> ¡ay de mí, perdí el camino!
>
> (III, 1293).

Pero lo verdaderamente significativo, lo que viene bien para su filosofía del cante jondo y la cultura del Sur, son estas palabras del estudio de Martínez Torner: «En algunas partes de nuestra Península suelen sacarles los ojos a los ruiseñores, por ser creencia popular —y posiblemente sea una verdad experimentada— que de ese modo el canto del pobre pajarillo ciego adquiere una mayor fuerza expresiva y sentimental». García Lorca aprovecha la indicación para situar en Andalucía la esfinge, la Sibila y el enigma encerrado en las elaboraciones intelectuales de la poesía pura:

> Por eso, mientras que muchos cantos de nuestra península tienen la facultad de evocarnos los paisajes donde se canta, el cante jondo canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos pasionales como sus melodías antiquísimas tienen su mejor escenario en la noche... en la noche azul de nuestro campo (III, 1293).

Presencias claras. ¿Y las ausencias? Tan significativos son los libros citados como los que no se nombran. En el minucioso estudio sobre *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo* (2000), Christopher Maurer señala las deudas del joven poeta con Demófilo y con Rodríguez Marín y añade, además, la posible lectura de los *Cantares españoles* de José Rodao, una colección en la que aparecen Melchor de Palau, Manuel del Palacio, Ventura Ruiz Aguilera, Salvador Rueda y Manuel Machado, los autores cultos que cita García Lorca en su conferencia como imitadores del arte

popular. También leyó *Cantaores andaluces. Historias y tragedias* del escritor anarquista Guillermo Núñez de Prado[127].

La ausencia que más extraña es la de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo,* porque en el estudio de sus *Cantes flamencos* hubiese sido fácil encontrar apoyo a la hora de insistir en los peligros de la degradación tabernaria, la importancia de la verdad primitiva, la condición inferior de las imitaciones cultas a la verdadera poesía popular, el protagonismo de la tradición gitana y la seriedad de la siguiriya como raíz de lo jondo. Incluso hubiera podido encontrar argumentos para defender el valor de la cultura popular en su dimensión colectiva y, al mismo tiempo, insistir en la necesidad de que ese fondo común imprescindible fuese elaborado por una voz personal. Así que resulta muy extraña la ausencia de Demófilo si no se tiene en cuenta que García Lorca no preparaba un estudio académico, sino que participaba, junto a Manuel de Falla, en un proyecto granadino para reivindicar el cante jondo, la importancia cultural de la ciudad y las posibilidades de un diálogo fértil entre las tendencias artísticas modernizadoras y la cultura popular tal como lo habían demostrado Debussy, Albéniz o Falla.

Se trataba ahora de desplazar a la poesía lo que ya estaban haciendo jóvenes músicos como Adolfo Salazar, Robert Gerhard y Federico Mompou. Esa era la tarea del propio García Lorca y eso convertía al concurso en una oportunidad de proyección personal definitiva en la ciudad y en la poesía española. El protagonismo granadino en la originalidad de la idea, útil para justificar los gastos institucionales del concurso y conveniente también para la proyección de García Lorca, empujaban a recordar lo que ya se había hecho en Asturias, Salamanca o Burgos. No convenía tanto dar publicidad a lo que viniera de Sevilla.

La solicitud de ayuda económica al Ayuntamiento de Granada[128] se hizo a través de un escrito muy argumentado que firmaron, entre otros, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Óscar Esplá, José María Rodríguez Acosta, Manuel Ángeles Ortiz, Adolfo Salazar, Fernando de los Ríos y Federico García Lorca. En él puede leerse: «Granada, pues, que según las más serias investigaciones fue cuna de estos cantos, adquirirá ante el mundo, con motivo de esta fiesta, formidable prestigio»[129]. Es el mismo espíritu que anima, por ejemplo, a dar protagonismo a los moros de Granada en la conferencia de Federico García Lorca:

> Estas mismas propiedades tienen a veces algunas canciones andaluzas muy posteriores a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia española, canciones que guardan gran afinidad con la música que se conoce todavía en Marruecos, Árgel y Túnez con el nombre emocionante para todo granadino de corazón de *música de moros de Granada* (III, 1286).

La iniciativa del concurso consiguió un eco muy notable en la prensa española y levantó inevitables polémicas sobre la originalidad de la idea, la idoneidad de Granada como ciudad elegida, la importancia de Sevilla, las diferencias entre panderetismo e investigación folclórica y el dinero invertido en la organización[130]. Pero lo que a nosotros nos interesa aquí es comprender la oportuna confluencia del acontecimiento, que alcanzó repercusiones artísticas nacionales, y los caminos que estaba asumiendo a lo largo de 1921 y 1922 el joven poeta en busca de un mundo propio. Los nombres de Falla, Zuloaga, Pérez de Ayala, Díez-Canedo y Gómez de la Serna aseguraban una dimensión nacional a un acontecimiento de reivindicación local. Es significativa la crónica que el 8 de junio de 1922 dedicó *El Defensor de Granada* a un acto organizado la tarde anterior en el Hotel Palace, una cita cultural preparada para ir calentando el ambiente del concurso que se celebraría las noches del 13 y 14 en la plaza de los Aljibes de la Alhambra. Antonio Gallego Burín leyó el estudio de Manuel de Falla, publicado sin firma en la imprenta Urania, García Lorca recitó composiciones del *Poema del cante jondo* y Manuel Jofré y Andrés Segovia tocaron la guitarra. El cronista de *El Defensor* resumió con estas palabras la verdadera importancia del acto: «La tarde fue de Federico García Lorca [...]. Granada cuenta con un poeta: este chico soñador y enamorado de lo bello y lo sublime, mañana será una gloria».

Para iniciar la configuración de una geografía poética andaluza, alternativa al dominio del paisaje castellano en el panorama español, García Lorca contaba con la tradición de los viajeros románticos:

> El cante jondo se ha venido cultivando desde tiempo inmemorial, y a todos los viajeros ilustres que se han aventurado a recorrer nuestros variados y extraños paisajes les han emocionado esas profundas salmodias que, desde los picos de Sierra Nevada hasta los olivares sedientos de Córdoba y desde la Sierra de Cazorla hasta la alegrísima desembocadura del Guadalquivir, cruzan y definen nuestra única y complicadísima Andalucía (III, 1287).

Los amigos de la tertulia de El Riconcillo sintieron predilección por Théophile Gautier, al que le dedicaron poco después un homenaje. La noche del 26 de octubre de 1922 se colocó un azulejo conmemorativo en la calle Párraga. Fue una iniciativa puesta en marcha en este caso por Fernández Almagro y Mora Guarnido. Una vez más hubo que distinguir entre la lectura tópica y una visión modernizadora, por lo que Mora escribió un artículo en *La Voz* (Madrid, 3 de octubre de 1922), definiendo la intención de los preparativos como una «reivindicación intelectual de Gautier» y como un disparo contra una «España falsa, detestable, inculta, tópica que una gente aparatosamente culta mantiene sin haber leído a Gautier»[131].

El viaje por España de Gautier se podía leer entonces con facilidad en la edición de Sempere de 1910 o en la traducción que Enrique de Mesa había hecho para la colección Universal de Calpe en 1920. Era un libro popular en Granada. García Lorca debió de interesarse sobre todo por el viajero que al cruzar Sierra Morena vio un paisaje casi africano, muy diferente a la civilizada Europa, sintiendo que allí la naturaleza era más fuerte que el hombre. También debió de interesarle la definición de Granada como una ciudad de nieve, agua y fuego.

La poesía dedicada al flamenco y a la música andaluza no era ninguna novedad en el verano de 1921, época en la que García Lorca empieza a apasionarse por esta posibilidad artística. Desde Asquerosa, el 2 de agosto de 1921, le escribe a su amigo Adolfo Salazar para agradecerle la reseña del *Libro de poemas*, comentar su interés por el teatro de títeres, «los Cristobícal», y contarle que está aprendiendo a tocar la guitarra. Recordemos de nuevo las noticias del poeta al compañero músico:

> [...] me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y *er cante de los gitanos*, tarantas, bulerías y ramonas. Todas las tardes vienen a enseñarme El Lombardo (un gitano maravilloso) y Frasquito *er de la Fuente* (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular (III, 717).

Antes de que haya surgido la idea del concurso, García Lorca empieza a sentirse atraído en profundidad por el cante jondo. Pero no le interesa escribir sobre Andalucía bajo el esteticismo modernista, ni bajo los tópicos superficiales de la fiesta flamenca. El joven quiso establecer distancias enseguida entre su intento y los caminos que habían gastado Francisco

Villaespesa y Manuel Machado[132]. Ni adornos pintorescos, ni coplas, ni imitaciones de las letras populares. Si el orientalismo modernista estaba superado, tampoco valía la simple imitación, el falso populismo. No se trataba de hacer cuadros de costumbres, sino de crear una atmósfera simbólica donde las metáforas depurasen la realidad para convertirla en una sugerencia íntima.

García Lorca citó y matizó al filólogo francés Alfred Jeanroy en la coferencia de 1922 para explorar una geografía personal en la búsqueda de tono:

> Jeanroy, en su libro *Orígenes de la lírica popular en Francia*, escribe: «El arte popular no solo es la creación impersonal, vaga e inconsciente, sino la creación personal que el pueblo recoge por adaptarse a su sensibilidad». Jeanroy tiene en parte razón, pero basta tener una poca de sensibilidad para advertir dónde está la creación culta, aunque esta tenga todo el color salvaje que se quiera (III, 1294).

Ni modernismo, ni imitación. La canción popular convertida en esfinge necesitaba otros caminos. A García Lorca le interesaba llevar el mundo del cante jondo hacia el deseo de renovación de la poética española, otorgando el protagonismo a la metáfora y a la reelaboración intelectual del misterio. Eso significaba resolver una contradicción. Por un lado, se quería mantener la idea romántica de la frescura popular, la fuerza natural de unas creaciones más interesantes que las glosas y las versiones de los poetas cultos. Pero, por otra parte, se intentaba escribir un libro propio de un poeta culto en vez de recopilar un cancionero. ¿Qué podía hacer García Lorca para no fallar, para no caer en lo mismo que estaba criticando? Pues no escribir a la manera de las coplas populares, no imitar. El reto era crear una atmósfera, un mundo, una mitología, con la cultura del cante jondo de horizonte, pero sin reducirse a la copia.

Más que con Manuel Machado o Villaespesa, en esta intención coincide, entre otros, con el Gerardo Diego creacionista de *Imagen* (1922). Sirve de ejemplo su poema «Guitarra»:

> Habrá un silencio verde,
> todo hecho de guitarras destrenzadas.
>
> La guitarra es un pozo
> con viento en vez de agua.

El poeta granadino no se resistió a criticar en privado a su compañero de generación, por ejemplo en una carta a Adolfo Salazar: «No se lo digas a nadie, pero qué pobre lo de Gerardo Diego. ¡Qué pobretón de imágenes!» (III, 729). Sin embargo, sus estéticas tenían entonces muchos puntos de coincidencia. Más que poemas a la manera flamenca para ser cantados, Lorca prefiere intentar en su escritura un aprovechamiento culto del espesor que tienen las modulaciones y los ritmos lentos, ondulados, remotos, enarmónicos, del cante jondo.

Si en la escritura de sus primeros poemas había intentado matizar el conflicto íntimo que no encontraba espacio en la expresividad de la música, ahora pretende aprovechar un legado musical primitivo, que no se deja capturar en las partituras, para llevarlo al espesor de una palabra sintética, sugerente, sigilosa, aprendida en las *Suites:*

> El cante jondo, acercándose a los primitivos sistemas musicales de la India, es tan solo un balbuceo, es una emisión más alta o más baja de la voz, es una maravillosa ondulación bucal, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual (III, 1283).

La tensión de sus canciones es un logro estético. De aspecto depurado, frío, desnudo, parecen bien cerradas en la forma, pero se abren por dentro a un mundo de sugerencias y de enigmas.

En la piel imaginaria del Sur, en el cante jondo, allí donde es posible encontrar un origen primitivo de las tensiones entre la vida y la muerte, o entre el amor y la pena, García Lorca procura crear una realidad mitológica en la que cada palabra, cada imagen, cada personaje, se somete a un significado simbólico y universal sobre el devenir humano. Se despliega un horizonte de metáforas que consiguen crear un cosmos poético, un universo lleno de correspondencias y de antagonismos en los que se condensan las tensiones del destino humano, la lucha entre la vida y la muerte. Los grandes impulsos de la existencia se encarnan en personajes y en símbolos. Las palabras interpelan también al tiempo para distinguir lo que desaparece como un viento con el paso de los años y lo que queda para sedimentar una identidad y una tierra[133].

Se trata de sintetizar la lejanía y lo inabarcable. Las referencias a los sonidos ondulados, al temblor, a los gritos con cola de pájaro que se

mueven en lo sombrío, a los largos ritmos enroscados como los laberintos, enlazan con el puñal, el velón, el jinete muerto en el camino, las cruces, las encrucijadas, el llanto de la guitarra y la voz del cantaor que se expresa como el portavoz de los enigmas de una cosmología que da significado y orden lírico a la noche, la luna, los amaneceres, el campo de olivos y la fatalidad de las ciudades.

La originalidad que suponía utilizar la metáfora moderna, de carácter ultraísta, para contar un sentimiento romántico quedó lograda en composiciones como «La guitarra», fragmento del «Poema de la siguiriya gitana»:

> Empieza el llanto
> de la guitarra.
> Se rompen las copas
> de la madrugada.
> Empieza el llanto
> de la guitarra.
> Es inútil callarla.
> Es imposible
> callarla.
> Llora monótona
> como llora el agua,
> como llora el viento
> sobre la nevada.
> Es imposible
> callarla.
> Llora por cosas
> lejanas.
> Arena del Sur caliente
> que pide camelias blancas.
> Llora flecha sin blanco,
> la tarde sin mañana,
> y el primer pájaro muerto
> sobre la rama.
> ¡Oh, guitarra!
> Corazón malherido
> por cinco espadas.
>
> (I, 307).

Nada menos parecido a lo que la literatura había presentado hasta entonces como un cuadro flamenco. Quizá cueste trabajo entender desde hoy la dimensión de la ruptura que entonces lograba Federico García Lorca debido

precisamente al éxito de la apuesta lorquiana, que mucha gente identifica ya de un modo normal con el vocabulario y las formas de siempre de una literatura andaluza. Pero García Lorca estaba creando ese mundo, ese paisaje y esa manera de decir. La palabra lírica generaba un mundo alternativo, pero no autosatisfecho y autosuficiente. No hay plenitud, sino herida. Eso lo distingue de la poética de Juan Ramón Jiménez, su maestro.

Todo se somete al proceso de depuración para crear una atmósfera nueva y para imponer un sentido. La guitarra es llanto, dolor, y tiene que ver con las cosas lejanas. Domina así un sentimiento de fatalidad y misterio. De ahí su monotonía en la brevedad, su insistencia imposible de callar y su unidad primitiva con la naturaleza. De ahí también su ritmo imprevisible, que se escapa a cualquier norma y rompe los versos en un espacio corto.

La guitarra llora como el agua, el viento y la nevada. Es el espíritu musical que García Lorca expuso en su conferencia de 1922. En ese primitivo y misterioso ámbito de los elementos originales de la naturaleza se establece la tensión entre la vida y la muerte, el deseo y los límites, la inocencia y la conciencia del dolor. Pero estas viejas heridas poéticas se cuentan ahora en síntesis, con una lógica, con un freno intelectual, con la elaboración estética de algunas metáforas. Las largas confesiones sentimentales se encierran en una imagen certera.

La ruptura de las copas de la madrugada sitúa el momento de intensidad en el que empieza el llanto, pero al mismo tiempo identifica la luz rojiza del amanecer con las manchas de vino que quedan sobre los manteles. La tensión fatal entre la vida y la muerte, o el deseo y la castidad, esa tensión que es inútil desconocer y callar, se encarna en la mezcla difícil entre la arena caliente y las camelias blancas. El destino sin meta previsible y sin identidad estable es una flecha sin blanco o una tarde sin mañana. Y el descubrimiento de la muerte, que anida de forma sigilosa en la propia infancia, aparece como el primer pájaro muerto que se ve sobre una rama.

Los versos finales se cargan de sentido al identificar a la guitarra con un corazón que está atravesado por cinco espadas, es decir, por los dedos del guitarrista. El corazón sometido a forma es un verdadero reto para esta poética. Igual que ocurre con la música, se trata de formalizar un sentimiento en notas y cálculos. Esta tensión domada, sometida a razón, también le dio a la guitarra un protagonismo notable en la pintura cubista. Es una presencia repetida en los cuadros de Picasso, Juan Gris o Dalí.

Desde el círculo hasta el mástil, pasando por las ondulaciones de la madera o de un corazón, una variedad de formas le otorgan a la guitarra protagonismo cubista[134]. Es como darle al mismo tiempo valor arquitectónico y sentimental al cuerpo que se abraza o se tiene entre las manos.

Como explicó María Dolores Jiménez Blanco (2004):

> [...] la guitarra tiene en sí misma, en cuanto objeto, cualidades que debían ser especialmente atractivas desde el punto de vista de la investigación cubista. Por su propia configuración, con su apertura central o sus cuerdas sobre la madera, la guitarra deja ver diversos planos al mismo tiempo, exactamente por los mismos procedimientos que el cubismo explora: transparencias o solapamientos. La guitarra ofrece simultáneamente a nuestra vista su interior y su exterior, y su fuste, como su interior hueco, se hace visible aunque esté velado por las cuerdas. De este modo, tanto por la diacronía de su sonido, como por la simultaneidad de su imagen, podría verse en la guitarra un símbolo del cubismo (p. 153).

Interesa tener en cuenta estas reflexiones sobre la guitarra en la pintura cubista, porque la herida romántica del *Poema del cante jondo* no debe hacernos olvidar el protagonismo conceptual de la nueva lírica que había asumido García Lorca a partir de su llegada a Madrid en 1919. La voz de Juan Ramón Jiménez y de las vanguardias está presente, interpretada de una manera personal. La poesía se apoya en la lógica de la metáfora, aunque se ponga al servicio de una mitología romántica. Por eso el instrumento también puede aparecer en unos versos que recuerdan la representación conceptual de una «Adivinanza de la guitarra»:

> En la redonda
> encrucijada,
> seis doncellas
> bailan.
> Tres de carne
> y tres de plata.
> Los sueños de ayer las buscan
> pero las tiene abrazadas,
> un Polifemo de oro.
> ¡La guitarra!
>
> (III, 333)[135].

El gusto por la fórmula de la adivinanza no es solo un modo de recrear el mundo de la infancia, algo que siempre encaja bien en los aires lorquianos,

ya sean alegres o trágicos. Es también una manera de evidenciar la elaboración metafórica a través de procesos conceptuales y de ingenio que pretenden, igual que las greguerías de Gómez de la Serna, un dibujo paralelo del mundo. La intensa capacidad lírica para aprovechar estos procedimientos más allá del ingenio hace posible los mejores versos y el mundo propio del *Poema del cante jondo:*

> Los olivos
> están cargados
> de gritos.
> Una bandada
> de pájaros cautivos
> que mueven sus larguísimas
> colas en lo sombrío.
>
> (I, 306).

A la hora de pensar en la tradición lírica, atraído por el prestigio de lo remoto, el joven poeta salta por encima del modernismo alhambrista y de las presencias cercanas de Villaespesa y Manuel Machado, y asciende al mundo oriental de Omar Kayyam, una de sus lecturas de juventud, y a las *Poesías asiáticas* traducidas por don Gaspar María de la Nava en 1833. De don Gaspar, conde de Noroña, saca todas las citas de Seraje-al-Warak, Ibn Ziati y Hafiz que le permiten enlazar con el cante jondo:

> Cuando la copla nuestra llega a un extremo del Dolor y del Amor, se hermana en expresión con los magníficos versos de poetas árabes y persas. Verdad es que en el aire de Córdoba y Granada quedan gestos y líneas de la remota Arabia, como es evidente que en el turbio palimpsesto del Albaicín surgen evocaciones de ciudades perdidas (III, 1298).

Pensando en su conferencia, el joven poeta se permite pequeños cambios en el original. Si Gaspar María de la Nava traduce así el inicio de la «Gazela XX» de Hafiz:

> Lloro y lamento sin cesar tu ausencia;
> ¿mas de que sirve mi anhelar continuo
> si a tus oídos Céfiro rehusa
> llevar mis ayes?[136]

García Lorca resuelve una forma más adaptada a la ocasión:

> Lloro sin cesar tu ausencia,
> mas ¿de qué sirve mi anhelar continuo
> si a tus oídos el viento rehúsa
> llevar mis suspiros?
>
> (III, 1300).

Las *Poesías asiáticas* pudieron interesar también a García Lorca por los comentarios que en el volumen hacen W. Jones y el propio Gaspar María de la Nava. En su «Discurso sobre la poesía de los orientales», W. Jones destaca la fuerza metafórica de los elementos de la naturaleza, pero nos advierte de la existencia de un peligro que a nosotros nos resulta ya conocido en lo que se refiere a la pureza del cante jondo. Las lecturas hacen que en ocasiones llueva sobre mojado:

> Es verdad que muchas de las figuras orientales son comunes a otras naciones; pero algunas de ellas reciben su carácter peculiar de las costumbres árabes, que moran en las llanuras y los bosques, las cuales se perderían si ellos habitasen en las ciudades (p. 7).

García Lorca se acercó al diván de Hafiz y a sus gacelas gracias al libro del conde de Noroña. Las noticias del traductor sobre el poeta persa hablan de un artista puro, que no se traicionó con las monedas falsas de su época y que se entregó por entero a su vocación. Habla también de los problemas que tuvo para ser enterrado en su tierra natal por culpa de algunos recelosos mahometanos, enemigos de su heterodoxia. García Lorca pudo colocar así a Hafiz en su santoral de héroes del arte, incomprendidos incluso en su tierra. Quizá empezó aquí a forjarse una de las claves líricas del futuro *Diván del Tamarit:* la contradictoria presencia de la muerte en la ciudad propia.

La composición del *Poema del cante jondo,* que no vería la luz hasta el año 1931, tuvo además otro valor en la formación estética de García Lorca. El poeta comprueba las posibilidades que ofrece un mundo exterior, centrado en un asunto protagonista y bien perfilado desde el punto de vista argumental, a la hora de proyectar y descifrar sus conflictos íntimos. Libros unitarios como el *Romancero gitano* o *Poeta en Nueva York* nacen en la experiencia abierta con el cante jondo. El poeta se convierte en intérprete de lo otro como un camino objetivo de definición personal[137].

Uno de los libros aludidos en la conferencia de 1922 es *Escenas andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón. Al citar los estudios de Manuel de Falla, Lorca participa de una idea del maestro: la caña tuvo en su

primitivo estilo la misma composición de la siguiriya. Esta idea lo lleva a citar al escritor costumbrista:

> Estébanez Calderón, en sus lindísimas *Escenas andaluzas,* hace notar que la caña es el tronco primitivo de los cantares, que conservan su filiación árabe y morisca, y observa, con su agudeza peculiar, cómo la palabra *caña* se diferencia poco de *gannia,* que en árabe significa *canto* (III, 1282).

Es un pensamiento que Manuel de Falla subrayó en el capítulo «Un baile en Triana», en su edición de *Escenas andaluzas* [138]. Subraya también el carácter de música primitiva del cante jondo y el arrobo del cantaor encerrado en sí mismo, como el ruiseñor o el mirlo en una selva.

Son ideas, imágenes, de Estébanez Calderón que pasan a Falla y, luego, de don Manuel a García Lorca. Pero sospecho que lo que más interesó al joven poeta en la lectura de *Escenas andaluzas* fue la coincidencia del cante y el recitado de romances en las reuniones populares. El capítulo «Un baile en Triana» es un buen ejemplo. Se recuerdan el *Romancero general* y el *Cancionero de romances,* y los cantaores pasan con toda naturalidad del cante al cuento, de las cañas y siguiriyas a los octosílabos que narran las historias del Conde Sol o de Gerineldos. Un camino más: la formación de la mitología del Sur podía continuar su curso con un *Primer romancero gitano.*

En cualquier caso, está claro que a través del *Poema del cante jondo* el mundo gitano y la lectura mítica de Andalucía entran a formar parte decisiva de la personalidad literaria de Federico García Lorca. Resulta oportuno así, por lo que era ya historia y por lo que quedaba por llegar, concluir estas reflexiones con unas palabras del poeta a Melchor Fernández Almagro, pertenecientes a una carta fechada el 1 de julio de 1922:

> Quiero hacer este verano una obra serena y quieta; pienso construir varios romances con lagunas, romances con montañas, romances con estrellas; una obra misteriosa y clara, que sea como una flor (arbitraria y perfecta como una flor): ¡toda perfume! Quiero sacar de la sombra a algunas niñas árabes que jugarían por estos pueblos y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romancillos anónimos. Figúrate un romance que en vez de lagunas tenga *cielos*. ¿Hay nada más emocionante? Este verano, si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y... ¡¡Basta ya de Castilla!! (III, 739).

Un poema:

Huerta de San Vicente

Se busca una ciudad.

Parece que fue vista
en manos de un poeta.
Vestía un cielo limpio,
un desnudo de nieve
y rumor de cafés civilizados.

Se busca una ciudad
igual que una palabra.

Recuerdo aquellos años
inexplicables de mi adolescencia,
la sombra del poeta en el balcón
de su casa cerrada.
Aparecía y desaparecía
con la misma torpeza suplicante
de los primeros versos,
cuando son las palabras vagones melancólicos
de un tren que ya no puede con su alma
o no sabe moverse todavía.

Detrás de los cristales,
bajo las tachaduras de lo que se persigue
en un papel cuadriculado,
buscaba una ciudad,
un trozo de madera borrada por el tiempo,
la ley de gravedad que fijase mi nombre
en un mundo de olvidos
y de rara intuición.

Heredé las ausencias, pisé lo que no estaba,
imaginé su noche,

solitario poeta fusilado,
y me pertenecía
como la habitación de los amigos,
como la luz cautiva de la luna
en los amaneceres.

Adolescencia,
siempre tiene más prisa
el menos esperado.
Buscaba en los escombros de una guerra
aquello que no puede vivir en los escombros.

Vestía un cielo limpio, un desnudo de nieve.

Se busca una ciudad. La recompensa,
aprender a vivir con uno mismo,
saludar a la luna en horas de trabajo,
mover recuerdos en un cajón vacío.

LUIS GARCÍA MONTERO

Notas

Federico García Lorca, lector

[1] Todas las citas de Federico García Lorca corresponden a las *Obras completas* citadas en la bibliografía. Se señala tomo y página. Las citas de los otros autores corresponden también a los libros recogidos en la bibliografía final.

[2] *Die moderne spanische Dichtung*, Leipzig y Berlín, Teubner, 1927. Andrés Soria cita en su artículo de 1995 las palabras de José Fernández- Montesinos: «Entre los poetas españoles de los últimos años no hay ninguno que tenga una instrucción literaria tan escasa, pero tampoco ninguno que muestre un talento poético tan pronunciado como García Lorca. Entre los poetas contemporáneos, sin duda es el que menos libros ha leído, y esta escasez de formación literaria se manifiesta en sus poesías, por todas partes aparecen desigualdades estilísticas y arbitrariedades. ¡Pero qué significa esto frente a la sorpresa que trae su poesía! Los versos surgidos de los recuerdos de su niñez, los motivos creados a partir de la vivencia de la naturaleza, sus magníficas imágenes y las baladas tan ricas en elementos populares ofrecen, con su fuerza y su gracia, una contraposición efectiva a las niñerías poéticas de los ultraístas. No todo es poesía de circunstancias en el *Libro de poemas;* la poesía pura que Jiménez y los más jóvenes se esforzaban tan ansiosamente por encontrar, la ha logrado García Lorca en algunos pequeños poemas» (p. 88).

[3] Mora Guarnido escribe: «Federico se pasaba muchas horas leyendo y rebuscando en la biblioteca del Ateneo, compraba todo libro interesante que caía a su alcance y su mente siempre al acecho recibía y absorbía todas las novedades circulantes en el hervidero de ideas cortesano» (p. 129).

[4] Castillo y Sardá (2007), pp. 43-44.

[5] Formaron parte del grupo los ya citados José Fernández-Montesinos, Francisco Soriano Lapresa, Melchor Fernández Almagro, Antonio Gallego Burín y José Mora Guarnido, además de Miguel Pizarro, Constantino Ruiz Carnero y Miguel Cerón.

[6] Escribe Manuel Fernández-Montesinos (1988): «El interés por los libros en casa del joven poeta queda además inconfundiblemente atestiguado por el hecho de que los dos hermanos García Lorca gozaban del privilegio de tener una cuenta abierta a su nombre en una de las más prestigiosas librerías de Granada. Era una cuenta que no se podía pagar del bolsillo de los jóvenes adolescentes, tenía que pagarla el padre, y lo que sí nos podemos imaginar, cosa bastante humana por cierto, es que de vez en cuando, a finales de mes, el padre se quejase de que las cuentas que tenía que abonar eran demasiado abultadas» (p. 15).

[7] Marta Osorio (2001), p. 455.

[8] Ian Gibson (1987) recogió este valioso recuerdo de Mathilde Pomès en el segundo tomo de su biografía: «Allí están la Biblia; la *Divina Comedia* en italiano; las obras completas de Shakespeare en inglés, en un solo tomo*;* los *Chinese Poems,* en traducción de Arthur Waley; dos volúmenes, en francés, de la colección *Ars Una (France y Anglaterre);* el tomo XXXII de la colección Biblioteca

Rivadeneyra *(Líricos españoles);* tomos de José Zorrilla, Lope de Rueda, Tirso de Molina *(La villana de Vallecas);* y *Calisto y Melibea*. Sobre la mesa, entre los libros, hay una gran caja de lápices de colores. En una de las paredes, un dibujo del poeta representa a unos marineros delante de una taberna. A su lado cuelga un cuadro de Dalí, probablemente el bodegón conocido como *Botella de ron con sifón* (1924), y posteriormente *Naturaleza muerta*, regalado al poeta en los días de la Residencia de Estudiantes. Sobre el piano vertical se encuentra la partitura del *Don Juan* de Mozart y un tomo del *Cancionero musical popular español* de Pedrell. La obra del gran maestro catalán era, desde hacía varios años, un breviario musical del cual nunca se separaba el poeta, y fuente principal de sus vastos conocimientos del folklore nacional» (p. 138).

[9] Pedro Álvarez de Miranda (1995), p. 60.

[10] Miguel de Cervantes, *Entremeses,* Colección Universal, Madrid, Calpe, 1919, y *La Galatea,* Madrid, Calpe, 1922.

[11] Este tema lo ha estudiado con especial atención la profesora Lola Josa (2003).

[12] Cervantes (2003), I, p. 716.

[13] Escribe, por ejemplo, Madariaga: «Todo lo cual da color de verosimilitud a los juicios que numerosos críticos han emitido sobre la superioridad de *Don Quijote* sobre Cervantes. Si mal no me engaño (y soy mal citador), comenzó la danza Gobineau. De entonces acá, no han faltado testimonios, tanto en España como fuera de ella, para atacar a Cervantes por amor a *Don Quijote*. Hay un modo concreto de opinar así, al que personalmente me inclino» (p. 17).

[14] Mario Hernández (2003), p. 349.

[15] Guillermo Díaz-Plaja (1948), por ejemplo, apuntó que la influencia del poeta modernista se encuentra «en *Libro de poemas* y también en obras posteriores: el propio *Romancero gitano* le debe, como veremos, una sugestión temática. En primer término, Rueda significa la conjunción del modernismo y el andalucismo y García Lorca es, en este momento, un andaluz esencial sugestionado por los maestros modernistas» (p. 88).

[16] Ory (1971), pp. 424-425.

POETA CAMPESINO

[17] Francisco García Lorca (1980) ofreció abundantes datos y recuerdos familiares que confirman este amor nativo por el arte: «La música era importante en el hogar del bisabuelo Antonio: era buen guitarrista, instrumento que enseñó a tocar a sus hijos, y la familia me ha referido que le gustaba tocar para que cantaran sus nietos, y muy en especial los dos mayores: Federico, mi padre, y Francisco, mi tío» (p. 29).

[18] Los historiadores Miguel Caballero y Pilar Góngora (2007) han situado en este marco los negocios de don Federico: «Esta burguesía emergió en todos los lugares de la Vega, creando en cada núcleo urbano una élite de burgueses que estaban muy por encima económicamente del resto de sus habitantes y que, en una franca expansión —como es el caso de los burgueses de Fuente Vaqueros—, se dedicaron a comprar tierras en los sitios en que los nobles las vendían para poder aumentar el cultivo de la remolacha y por tanto su fortuna personal, entre los que encontramos a Federico García Rodríguez, que se hace con el poder local formando parte del Partido Liberal» (p. 148). La situación tiene un desenlace lógico: «una vez consolidada su fortuna personal, se traslada a la capital con el deseo de, a través de contactos, poder ingresar y relacionarse económica y políticamente con esa burguesía capitalina, con el solo fin de aumentar su poder económico y dar a sus hijos una buena educación y asegurarles unas buenas relaciones» (p. 148).

[19] Tadea Fuentes (1991) publicó un minucioso estudio sobre la presencia del folclore infantil en Federico García Lorca.
[20] La importancia en Lorca de *Cantaores andaluces. Historias y tragedias* de Núñez de Prado a la hora de escribir su conferencia «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado *cante jondo*» fue señalada por Agustín Gómez en su libro *El flamenco a la luz de García Lorca* (2012). Christopher Maurer habla de José Rodao y de los *Cantares españoles* en su estudio *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo* (2000).
[21] Estas son las conclusiones de Juan Carlos Rodríguez (2000) en una reflexión sobre la conciencia trágica: «No se puede *deshistorizar* la tragedia. Lorca historizó su sociedad civil precisamente a través de su novela familiar, como diría Freud, es decir, de la niñez con la que nunca supo romper y a través de su compromiso con el frentepopulismo vital de la República. Lorca historizó lo trágico a partir, precisamente, de la muerte y la naturaleza. La relación Dios, Límite y Sentido, esto es, el problema de la conciencia trágica, atraviesa, sin duda, toda la obra de Lorca, ahí podemos hallar sus variaciones básicas» (p. 163).
[22] Escribe Andrés Soria (2004): «Esta reelaboración del tema barroco de la cuna y la sepultura (tan evidente en las pequeñas esculturas frecuentes en los conventos de Granada donde un Niño Jesús duerme apoyando la cabeza en una calavera) enlaza con el tema del niño muerto, diseminado por toda la obra y reiterado en la poesía última» (p. 358).

Poeta de Granada

[23] Ian Gibson (1971).
[24] García Posada, en una nota de su edición de *Obras completas,* reconstruye la escena en la que García Lorca le comentó al arabista García Gómez en el verano de 1934, después de una lectura de *Yerma* en Granada, que tenía escritas «una colección de casidas y gacelas en honor de los antiguos poetas granadinos. Antonio Gallego Burín, también asistente a la lectura y decano entonces de la Facultad de Letras, solicitó al poeta el manuscrito para su edición por la universidad [...]. Pero el libro no llegó a editarse [...]. Eduardo Rodríguez Valdivieso, amigo granadino del poeta, me ha comentado en varias ocasiones (1992 y 1993) que a instancias de Lorca, nervioso ante la dilación del libro, retiró en enero de 1936 el original de la universidad y se lo envió al autor» (I, 953-954).
[25] Como escribió Andrés Soria Olmedo (2004), «todo el transcurso de su poesía está jalonado por versiones de la ciudad. Solo con seguir las sucesivas presentaciones, menciones o evocaciones de Granada se toca el desarrollo de la poesía lorquiana en su práctica totalidad» (p. 86).
[26] Pascual González Guzmán (1964) señaló los motivos de esta estancia infantil en Almería.
[27] Gibson (2009) recoge otras palabras de José Rodríguez Contreras: «Era el peor de la clase —me contó—, no porque no fuera inteligente, sino porque no trabajaba, porque no le interesaba. Muchas veces no iba a clase. Además tuvo problemas con uno de los profesores, cuyo nombre lamento no recordar, un hombre muy poseído de macho y que no podía verle. Federico estaba siempre en el último banco» (pp. 53-54). Además de por sus conflictos personales, García Lorca recordará de forma negativa su experiencia escolar por el tipo de enseñanza tradicionalista que se dictaba. En la famosa entrevista con Luis Bagaría, fechada el 10 de julio de 1936, confiesa: «Yo no sé, Bagaría, en qué consiste la felicidad. Si voy a creer en el texto que estudié, en el instituto, del inefable catedrático Ortí y Lara, la felicidad no se puede hallar más que en el cielo» (III, 635). Juan Manuel Ortí y Lara (1826-1904) fue un catedrático tradicionalista famoso en la Granada de finales de XIX y principios del XX por su defensa de la ortodoxia católica.

[28] Ganivet (2008), p. 1155. Como ha recordado Miguel Ángel García (2012), ya muerto Ganivet, Navarro Ledesma insistirá en el mismo asunto, invitando a Nicolás María López a no «emperezarse ni *alhambrizarse*» (p. 36).
[29] En una carta de mayo de 1926, escrita después de una estancia en Madrid, Antonio Gallego Burín le confiesa a Melchor Fernández Almagro: «Esto lo he encontrado como siempre o mejor dicho, peor que siempre porque la nueva vida de medio año me ha separado espiritualmente de aquí más de lo que ya lo estaba. El entrar en Granada produce la impresión de sordera que nos da el pasar de un medio ruidoso y lleno de cosas a otro silencioso y vacío. Y nada más apagado, más callado, más vacío que esta pobre ciudad nuestra, entregada al aldeanismo plebeyo de unos inciviles habitantes» [Fernández Almagro (1986), p. 218].
[30] Y Ruiz Carnero, por su parte, en uno de sus artículos de *El Defensor de Granada* en homenaje a Ganivet, había señalado la oportunidad de su mirada sobre la Alhambra: «El destino de lo grande es ser mal comprendido: todavía hay quien al visitar la Alhambra cree sentir los halagos y arrullos de la sensualidad, y no siente la profunda tristeza que emana de un palacio desierto, abandonado de sus moradores» [Vigueras (1998), p. 46].
[31] Sempere, Valencia, 1925.
[32] Sobre el peso de Antonio Segura Mesa escribió Gibson (1966).
[33] Un estudio completo de los viajes de estudios de Domínguez Berrueta y de su relación con Federico García Lorca se encuentra en Antonio Gallego Morell (1989). El artículo «La cabeza de san Bruno» se publicó en *La Esfera*, 25 de agosto de 1917.
[34] Mora Guarnido (1958), p. 83.
[35] Domínguez Berrueta (1894) destaca la tensión depuradora del santo, como demuestran «ya el estudio especial de todos esos comentarios con que declara y anota el intento y materia de sus canciones, ya al explicar cómo ha de pasar el alma por la noche oscura que la conducirá a la contemplación de Dios, libre y sin obstáculos, engolfándose en ser amor, ya cuando se determinan y califican los efectos de la purificación venciendo en la noche del sentido los vicios y pecados y en la noche oscura del espíritu sus fuerzas e inclinaciones naturales» (p. 10).
[36] *Poema de la tierra*, Madrid, Renacimiento, 1914.
[37] Las agitaciones granadinas de aquellos años y el papel del padre del poeta fueron estudiados por Miguel Caballero y Pilar Góngora (2007).
[38] Para la biografía política de Fernando de los Ríos deben consultarse los libros de Virgilio Zapatero (1999) y Octavio Ruiz-Manjón (2007).
[39] Escribe, por ejemplo, Fernando de los Ríos (1916) para resumir ideas del maestro: «La conciencia individual —esfera de la analítica— no es sino una manifestación personal de la razón objetiva —esfera de la sintética—. A causa de nuestra limitación, según Krause, no podemos partir sino del conocimiento de nosotros mismos, de la evidencia inmediata de nuestro yo —arranque de la analítica— para llegar a la sintética, fundada en la evidencia racional, al principio del ser, que es el principio absoluto —metafísica—, o, lo que es lo mismo, de la ciencia una» (pp. 18-19).
[40] Antonina Rodrigo (1993) ha señalado la importancia de este homenaje a Rubén Darío.
[41] La corriente andaluza de la tristeza simbolista ha sido estudiada por Antonio Martín Infante (2007) y por Miguel Ángel García (2012).

LA FORMACIÓN LITERARIA

[42] El catálogo fue preparado y editado por Christian De Paepe y Manuel Fernández-Montesinos (2008).
[43] El artículo de Fernández Almagro, publicado en 1949, está recogido en su libro *Las terceras de ABC* (1976), pp. 35-38.
[44] Manuel Fernández-Montesinos, sobrino del poeta, publicó unos «Datos sobre la biblioteca de Federico García Lorca» (1988). En la p. 18 de este artículo destaca el párrafo subrayado en la lectura de *Vida de don Quijote y Sancho*.
[45] Madrid, Editorial América, 1919.
[46] Eutimio Martín (2013) es uno de los estudiosos que con más acierto ha insistido en la notable formación cultural de García Lorca y en la importancia que alcanzó la lectura de Victor Hugo.
[47] Refiriéndose al título de la primera serie de prosas lorquianas, *Místicas (de la carne y el espíritu),* Christopher Maurer (1994) resume así su sentido: «se alude al dualismo que caracteriza toda la obra temprana de Lorca: la división de la realidad en dos dominios antagónicos que solo pueden reconciliarse mediante el misticismo» (p. 23).
[48] Así lo señaló Marie Laffranque en su pionero estudio *Les idées esthétiques de Federico García Lorca* (1967).
[49] Madrid, Francisco Beltrán, 1916, p. 11.
[50] Madrid, Librería Fernando Fe, 1908.
[51] Como ha señalado Rafael Lozano Miralles (1994), el tono es muy descriptivo porque «Lorca interpone un filtro que enmascara todo lo que pueda considerarse como exposición de experiencias o sentimientos interiores, salvo la vaga y convencional actitud romántica ante la naturaleza y el arte y las opiniones concretas ante problemas sociales, religiosos o artísticos» (pp. 33-34).
[52] Mora (1958), p. 57; Francisco García Lorca (1980), p. 143; Gibson (1985), p. 144.
[53] Gibson (1985), p. 193.
[54] Osorio (2001), p. 455.

ANDO CONMIGO MISMO

[55] Valencia, F. Sempere y Cía., 1910. Traducción de Eusebio Heras.
[56] Valencia, 1915-1918.
[57] Escribe Victor Hugo: «El poeta, ya lo hemos dicho, es la misma naturaleza. Como ella, es sutil, minucioso, delicado y microscópico, y como ella, es inmenso. Ni discreto, ni reservado, ni avaro, sino sencillamente magnífico. Aclaremos el sentido de la palabra sencillo. La sobriedad en poesía es pobreza: la sencillez es grandeza» (p. XXXIII).
[58] Esta obra de Shakespeare está incluida en el tomo VIII, de la edición de Prometeo.
[59] Resulta esclarecedor el inventario shakesperiano en García Lorca que realizó Silvia Adani (1999).
[60] Así lo señaló Juan F. Cerdá (2011).
[61] Shakespeare (1916), tomo I, p. XLVII.
[62] Eutimio Martín destacó la presencia de asuntos como «las escaleras hacia ultratumba» o «la vida de los muertos» dentro de las relaciones entre Victor Hugo y García Lorca (2013).
[63] Tomo I de las *Obras completas* de Shakespeare citadas, p. 87.
[64] *Ibidem,* tomo I, p. 181.
[65] Este testimonio de la hermana de Salvador Dalí lo recogió Antonina Rodrigo en su libro *García Lorca, el amigo de Cataluña* (1984), p. 196.

[66] Colección Universal, Madrid, Calpe, 1920, p. 336.
[67] Barcelona, Tipografía La Academia, 1910.
[68] Rosa María Aguilar (1998) ha estudiado de forma minuciosa el papel que juega la mitología a lo largo de la obra de García Lorca.
[69] Escribe Mora Guarnido (1958): «Pero en su desorientada y accidentada aventura de autodidacta, Lorca tuvo dos guías inapreciables: Francisco Soriano Lapresa, en su madura y generosa oferta de todo cuanto él sabía y con el valioso contenido de su biblioteca considerable, y, en la universidad, el viejo bibliotecario, cuyo nombre siento tanto no recordar, tan culto, tan amable, tan entusiasta [...]» (p. 142).
[70] *Soledades de Góngora,* Madrid, Revista de Occidente, 1927, p. 200.
[71] La figura de Dionisio, como señala Rodríguez Alfageme (1988) respecto a las interpretaciones lorquianas de Baco y Ciso, también se abre a una inquietud de significación homosexual. En este caso, más que al conocimiento de la mitología, según las investigaciones de Rodríguez Alfageme, la perspectiva de Lorca apunta a un buen conocimiento de la poesía clásica española, a través de Herrera, Baltasar de Victoria y Cristóbal Mosquera de Figueroa.
[72] Madrid, Biblioteca Nueva, 1919, p. 253.

¡OH MIS TORPES ANDARES!

[73] Juan Ramón Jiménez (2012), p. 109.
[74] Madrid, Calpe, 1919.
[75] Rousseau, *Del contrato social,* trad. de Antonio Zozaya, Madrid, Imprenta R. García, 1899. Este libro, firmado dos veces por Federico, anota en la p. 5: «que se le ha llamado «el Faro de la Revolución"». Descartes, *Discurso del método*, trad. y pról. de Manuel G. Morente, Madrid, Jiménez-Fraud. También firmado dos veces por Federico.
[76] *Tesoro de la poesía castellana,* Madrid, Perlado, Páez y Cía.; *Antología de poetas líricos castellanos,* ordenada por Menéndez Pelayo, Madrid, Perlado, Páez y Cía., 1914.
[77] Madrid, Librería de Hernando y Cía., 1900.
[78] Barcelona, E. Domenech Editor, 1909.
[79] Madrid, Renacimiento, 1914.
[80] El inicio de esta reflexión de Unamuno, desplazada a la búsqueda de la exactitud de la palabra poética, recuerda mucho el inicio del poema «III» de *Eternidades,* uno de los libros claves de Juan Ramón Jiménez en la apuesta por la poesía desnuda. El poeta le pide a la inteligencia «el nombre exacto, y tuyo / y suyo, y mío, de las cosas».
[81] Madrid, Renacimiento, 1905.
[82] Madrid, Calpe, 1919.
[83] Madrid, Revista de Archivos, 1910.
[84] Madrid, Calpe, 1920.
[85] Son iluminadores los estudios de Ian Gibson (1985) y Piero Menarini (1999).
[86] Gibson (1985), p. 255.
[87] Christopher Maurer (1994), al editar las *Prosas inéditas de juventud,* ordenó un apartado de «Baladas y otros diálogos fantásticos». Su análisis crítico le llevó a reconocer que en los *Diálogos fantásticos* de Martínez Sierra, «publicados en 1899 con prólogo de Salvador Rueda, encontramos nueve diálogos muy parecidos a los de Lorca: fruto tardío del movimiento simbolista» (p. 21).

[88] Según ha estudiado Marta Castillo Lancha (2008): «En 1916, Gregorio Martínez Sierra había formado su propia compañía teatral, establecida en el Teatro Eslava de Madrid, con el propósito artístico de acabar con el realismo, especialmente en el terreno de la escenografía donde contaba con la colaboración de originales artistas entre los cuales se encontraba el alemán Sigfrido Burmann, el uruguayo Rafael Pérez Barradas y el catalán Manuel Fontanals. Díez-Canedo calificó de decisiva y realmente progresista la contribución de Martínez Sierra al desarrollo del teatro español. En los montajes del Eslava, la escenografía dejaba de ser algo accesorio, un simple adorno, para convertirse en el elemento indispensable, al igual que cualquier otro elemento de la puesta en escena que contribuyera a hacer del teatro un espectáculo total, enriquecedor y variado» (pp. 146-147).
[89] Así lo advirtió Tadea Fuentes (1990), p. 39.
[90] Como señaló Fernández Cifuentes: «Lo que propone *El maleficio* es el agigantamiento de lo ínfimo, pero con una dificultad especial: la imagen de la cucaracha, a diferencia de la de tantos otros animales, no había adquirido un *status* artístico que permitiera resumirla en determinados rasgos convencionales» (pp. 32-33).

DISOLVIENDO NIEBLAS

[91] *Ecuatorial*, Madrid, Imprenta Pueyo, 1918; y *Poemas árticos,* Madrid, Imprenta Pueyo, 1918.
[92] «Un manifiesto literario», *Grecia*, núm. 11, marzo de 1919: «He aquí el manifiesto donde la más entusiasta representación de la juventud madrileña, hace constar su fe en el nuevo arte, iniciado en España por el maestro Rafael Cansinos Assens y que, bajo el nombre de *ultra,* viene a ser como una aurora dentro de la decadencia novecentista» (p. 11).
[93] «Manifiesto ultraísta», *Grecia*, núm. 20, p. 9.
[94] «Guillaume Apollinaire», *Grecia*, núm. 20, p. 1.
[95] Eugenio Montes, *Cervantes,* mayo de 1919, p. 68.
[96] Pedro Garfias, *ibidem,* p. 77.
[97] Rafael Cansinos Assens, *ibidem,* p. 105.
[98] Estas anécdotas las recuerda Luis Buñuel en sus memorias, *Mi último suspiro,* Barcelona, Plaza y Janés, 1982. Cuenta también que un día, antes de saber la condición de Federico, se peleó con un residente vasco, Martín Domínguez, que «iba diciendo que Lorca era homosexual».
[99] Ortega y Gasset (1914), p. XXXII.
[100] Madrid, Imprenta Clásica Española.
[101] Eugenio d'Ors (1947), p. 631.
[102] Benavente (1962), p. 576.
[103] Se trata de un capítulo de sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957). La cita es de la página 175.
[104] Gómez de la Serna (1962), p. 42.
[105] Madrid, Héroe, 1936, p. 7.
[106] *Índice,* núm. 3, 1921, pp. 56-57.
[107] Esta estrategia fue señalada por Isabel Román (2003).
[108] Recogemos esta de Tadea Fuentes en su libro *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca* (1990), pp. 98-99. El asunto había impresionado artísticamente a García Lorca como demuestra que al mismo tiempo preparase una versión teatral (IV, 1028-1042).
[109] Mario Hernández (1981) llamó la atención de las relaciones del haiku con las *Primeras canciones* de Lorca.

[110] *La Pluma*, noviembre de 1920, p. 269.

LAS LEYENDAS DEL SUR

[111] Iván Turguenev, *Senilia*, Madrid, Imprenta Fortanet, 1919, p. 42.
[112] *La saeta*, Río de Janeiro, Officinas Graphicas Villas Boas, 1931, pp. 19-20. La edición está ilustrada con dibujos de José Moreno Villa, el poeta y amigo mayor de la Residencia de Estudiantes. De aquel año 1922 quedó otro recuerdo sevillano en forma de libro. Se trata de los *Anales de la Real Plaza de Toros de Sevilla. 1730-1835* (Sevilla, 1917) de Ricardo de Rojas y Solís, que le regaló el joven poeta a Falla con una dedicatoria: «Recuerdo de Federico García Lorca».
[113] Yvan Nommick (2002) la resumió en estos valores: «técnica depurada, economía de la materia sonora y de los medios musicales, concisión formal, estilización de la música popular, nacionalismo de vocación universalista» (p. 41).
[114] *Mi viaje a la Rusia soviética*, Madrid, Imprenta de R. Caro Raggio, 1921, p. 45.
[115] Granada, Imprenta Urania, 1922.
[116] Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español,* Valls, Eduard Castells Editor, 1922.
[117] *Ibidem,* pp. 91-99.
[118] Recordemos que es uno de los libros que encuentra Mathilde Pomès sobre su mesa de trabajo en su visita a la casa de García Lorca en 1931. Véase Gibson (1987), p. 138.
[119] Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo, Cantes flamencos,* Sevilla, Imprenta de El Porvenir, 1881, y Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía. Editores, 1882.
[120] Sevilla, Librería Editorial María Auxiliadora, 1903, p. 11.
[121] Madrid, Imprenta Alemana, 1907, p. 8.
[122] Antonio F. Grilo, *Poesías,* Madrid, Librería Fernando Fe, 1879, pp. 133-134.
[123] Dictada a Ledesma por el informante Marcelino García, de Terradillos, en Alba de Tormes.
[124] Martínez Torner (1920), p. XXXIX.
[125] *Ibidem,* p. XXXIX.
[126] *Ibidem,* composición núm. 184, p. 70.
[127] Agustín Gómez (2012) ha hecho una argumentación convencida de la lectura lorquiana de *Cantaores andaluces. Historias y tragedias*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1904, del escritor anarquista Guillermo Núñez de Prado.
[128] Eduardo Molina Fajardo (1962) publicó esta solicitud y otros documentos relacionados con el concurso.
[129] Molina Fajardo, p. 165.
[130] La estudió de manera minuciosa Jorge de Persia (1992).
[131] García Lorca (1997), p. 160. El dato se encuentra en una nota del *Epistolario* preparado por Andrew A. Anderson y Christopher Maurer.
[132] Un excelente estudio de este tema y del Concurso de Cante Jondo lo encontramos en Andrés Soria Ortega (1990).
[133] Gustavo Correa (1970) lo explicó así: «Consustancialmente a este amplio escenario metafórico de impulso antropomórfico y de significación cósmica se halla el mundo del devenir humano propiamente dicho con su sentido del destino y de la realización vital. Surge así la apretada trabazón de temas y de símbolos que se eslabonan indefinidamente en series de equivalencias y

correspondencias formando una amplia contextura de coordenadas que señalan un cauce al ritmo y al impulso en tensión» (p. 21).

[134] Juan José Lahuerta (1996) señaló lo siguiente: «Ondulación, círculo, mástil y malla: a esa pintura que desde la mesa hasta los horizontes del mar o de las grandes montañas extiende sus coincidencias, la guitarra ofrece la mejor, la más completa composición arquitectónica» (p. 45).

[135] A propósito de esta «Adivinanza», uno de los seis caprichos dedicados a Regino Sainz de la Maza, escribió Andrés Soria Olmedo (1996) que «está el cante jondo, sí, pero también la tradición de los acertijos infantiles, y la tradición cultísima de Góngora cantor del cíclope Polifemo con su ojo único en medio de la frente, y el ejercicio de la metáfora como núcleo del poema, según prescriben los vanguardistas ultraístas y creacionistas» (pp. 21-23).

[136] *Poesías asiáticas,* París, Imprenta Julio Didot Mayor, 1833, p. 305.

[137] Mario Hernández (1982) lo señaló así: «Por primera vez el poeta ensayaba la interpretación lírica de un mundo ajeno al de la propia intimidad, volcado anteriormente, con una depuración progresiva, en el *Libro de poemas* y en las *Suites*. Esta actitud de poeta *intérprete* es la misma que le llevará a escribir el *Primer romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*» (p. 24).

[138] Madrid, Colección Escritores Castellanos, 1883.

Bibliografía citada

Adani, Silvia (1999), *La presenza di Shakespeare nell' opera di Garcia Lorca*, Bolonia, Il Capitello del Único.

Aguilar, Rosa María (1998), «El mito griego en la poesía de García Lorca», *Cuadernos de Filología Clásica,* núm. 8, pp. 75-102.

Alberti, Rafael (1959), *La arboleda perdida,* Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.

Alonso, Dámaso (1927), *Soledades de Góngora*, Madrid, Revista de Occidente.

Álvarez de Miranda, Ángel (2011), *La metáfora y el mito*. *Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca,* ed. de Pedro Álvarez de Miranda, Sevilla, Renacimiento.

Álvarez de Miranda, Pedro (1995), «José Fernández-Montesinos, Federico García Lorca y un trabajo sobre Lope», *Voz y Letra,* VI, 2, pp. 59-61.

Anderson, Andrew A. (1995), «¿Entre prodigio y protegido? El joven Lorca en Madrid (1919-1920)», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* núm. 17, pp. 91-101.

Apuleyo, Lucio (1920), *La metamorfosis o el asno de oro*, Colección Universal, Madrid, Calpe.

Arciniegas, Germán (1930), «Federico García Lorca», *Diario de la Marina,* La Habana, 1 de abril, p. 16.

Auclair, Marcelle (1972), *Vida y muerte de García Lorca*, México, D. F., Era.

Barrera López, José María (1991), «Amistad y evocaciones: Pedro Garfias y Federico García Lorca», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* núm. 9, pp. 167- 173.

Benavente, Jacinto (1962), *Obras completas,* IV, Madrid, Aguilar.

Binding, Paul (1987), *García Lorca o la imaginación gay,* Barcelona, Laertes.

Caballero, Miguel, y Pilar Góngora Ayala (2007), *La verdad sobre el asesinato de García Lorca. Historia de una familia,* Madrid, Ibersaf Editores.

Canavaggio, Jean (1983), «García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de *La zapatera prodigiosa*», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI,* actas del coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 141-152.

Estébanez Calderón, Serafín (1883), *Escenas andaluzas,* Madrid, Colección Escritores Castellanos.

Castillo, David, y Marc Sardá (2007), *Conversaciones con José «Pepín» Bello,* Barcelona, Anagrama.

Castillo Lancha, Marta (2008), *El teatro de García Lorca y la crítica,* Málaga, Centro Cultural Generación del 27.

Cerdá, Juan F. (2011), «Shakespeare in García Lorca's early poems», *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies,* 33.1, junio, pp. 33-52.

Cernuda, Luis (1957), *Estudios sobre poesía española contemporánea,* Madrid, Guadarrama.

CERVANTES, Miguel de (2003), *Obras completas,* I, ed. de Juan Carlos Peinado, Madrid, Cátedra.
CHECA PUERTA, Julio Enrique (1998), «La actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra: una apuesta renovadora en la órbita del teatro comercial de preguerra», *ALEC*, núm. 23, pp. 821-848.
CORREA, Gustavo (1970), *La poesía mítica de Federico García Lorca,* Madrid, Gredos.
DALÍ, Salvador (1987), «Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)», *Poesía*, núms. 27-28, Madrid.
DARÍO, Rubén (1896), *Los raros,* Buenos Aires, La Vasconia.
DE PAEPE, Christian, y Manuel FERNÁNDEZ-MONTESINOS (2008), *La biblioteca de Federico García Lorca. Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca,* Madrid, Fundación Federico García Lorca.
DEVOTO, Daniel (1959), «Lecturas de García Lorca», *Revue de Litterature Comparée,* XXXIII, núm. 4, pp. 524-526.
DEVOTO, Daniel (1967), «García Lorca y Darío», *Asonante,* XXII, 2, San Juan de Puerto Rico, pp. 22-31.
DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1948), *Federico García Lorca,* Buenos Aires, Guillermo Kraft Limitada.
DIEGO, Gerardo (1922), *Imagen,* Madrid, Gráfica Ambos Mundos.
DÍEZ-CANEDO, Enrique, y Fernando FORTÚN (1913), *La poesía francesa moderna. Antología,* Madrid, Renacimiento.
DOMÍNGUEZ BERRUETA, Martín (1894), *El misticismo de san Juan en sus poesías (ensayo de crítica literaria),* Madrid, Establecimiento Tipográfico Felipe Pinto.
— (1910), *La Iglesia y la política,* Salamanca, Imprenta Calatrava.
— (1910 B), *La universidad española,* Salamanca, Imprenta Calatrava.
— (1911), *Crónicas burgalesas,* Burgos, Imprenta de Marcelino Miguel.
— (1913), *Historias de don Quijote,* Burgos, Imprenta y Librería Hijos de Santiago Rodríguez.
— (1918), *Renovación universitaria,* Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Jaime Rates.
FALLA, Manuel (1922) *El cante jondo (canto primitivo andaluz). Sus orígenes. Sus valores musicales. Sus influencias en el arte musical europeo*, folleto, Granada, Imprenta Urania.
— (1988), *Escritos sobre música y músicos,* intr. y notas de Federico Sopeña, Madrid, Espasa Calpe.
FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1976), «Primeros versos de García Lorca», *Las terceras de ABC,* Madrid, Editorial Prensa Española, pp. 35-38.
FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, y Antonio GALLEGO BURÍN (1986), *Epistolario,* ed. de Antonio Gallego Morell y Cristina Viñes Millet, Granada, Diputación Provincial de Granada.
FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1986), *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia,* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
FERNÁNDEZ GRILO, Antonio (1879), *Poesías,* Madrid, Fernando Fe.
FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Manuel (1988), «Datos sobre la biblioteca de Federico García Lorca», en Gabriele Morelli (ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte,* Fasano, Schena Editore, pp. 11-23.
FUENTES, Tadea (1990), *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca,* Granada, Universidad de Granada.
GALLEGO MORELL, Antonio (1989), *El renacimiento cultural de la Granada contemporánea. Los viajes pedagógicos de Berrueta. 1914-1919,* Granada, Comares.
GANIVET, Ángel (2008), *Epistolario,* ed. de Fernando Lara, Granada, Diputación de Granada.

— (2011), *Granada la bella con Mecanópolis de Unamuno,* pról. de José Antonio González Alcantud, Madrid, Ediciones del Círculo de Bellas Artes.
GARCÍA, Miguel Ángel (2012), *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia,* Barcelona, Anthropos.
GARCÍA LORCA, Federico (1936), *Primeras canciones*, Madrid, Héroe.
— (1996), *Obras completas*, 4 vols., ed. de Miguel García Posada, Barcelona, Círculo de Lectores.
— *Epistolario completo* (1997), ed. de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra.
GARCÍA LORCA, Francisco (1980), *Federico y su mundo*, ed. de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial.
— (1984), *De Garcilaso a Lorca*, ed. y pról. de Claudio Guillén, Madrid, Istmo.
GARCÍA LORCA, Isabel (2002), *Recuerdos míos*, ed. de Ana Gurruchaga, Barcelona, Tusquets.
GIBSON, Ian (1966), «Federico García Lorca, su maestro de música y un artículo olvidado», *Ínsula,* núm. 232, p. 14.
— (1971), *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, París, Ruedo Ibérico.
— (1985), *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York. 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo.
— (1987), *Federico García Lorca. II. De Nueva York a Fuente Grande*, Barcelona, Grijalbo.
— (2009), *Caballo azul de mi locura. Lorca y el mundo gay*, Barcelona, Planeta.
— (2015), *Poeta en Granada. Paseos con Federico García Lorca*, Barcelona, Ediciones B.
GÓMEZ, Agustín (2012), *El flamenco a la luz de García Lorca*, Sevilla, Almuzara.
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1919), «Palabras finales», en Oscar Wilde, *Intenciones*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 247-298.
GONZÁLEZ GUZMÁN, Pascual (1964), «Federico en Almería. Nuevos datos para la biografía de García Lorca», *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, núm. CIV, noviembre, pp. 202-220.
GUERRERO RUIZ, Juan (1961), *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Ínsula.
HERNÁNDEZ, Mario (1981), «Introducción», en Federico García Lorca, *Primeras canciones. Seis poemas gallegos. Poemas sueltos. Canciones populares*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 11-47.
— (1982), «Introducción», en Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 11-53.
— (1982 B), «Introducción», en Federico García Lorca, *Canciones*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 11-25.
— (2003), «Federico García Lorca, hispanista», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núms. 33-34, pp. 335-356.
HESÍODO (1910), *La Teogonía*, versión de Luis Segalá y Estalella, dibujos de Juan Flaxman, Barcelona, Tipografía La Academia.
HINTERHÄUSER, Hans (1980), «El retorno de Cristo», en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, pp. 15-39.
HUGO, Victor (1916), «William Shakespeare», en William Shakespeare, *Obras completas*, t. I, Valencia, Prometeo, pp. VII-LXXIII.
JAMMES, Francis (1909), *Manzana de Anís*, Barcelona, E. Domenech Editor.
JIMÉNEZ, Juan Ramón (1910), *Baladas de primavera. 1907*, Madrid, Revista de Archivos.
— (1920), *Segunda antolojía poética*, Madrid, Calpe.
— (1959), *El romance, río de la lengua española*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones de La Torre.

— (2012), *Epistolario II. 1916-1932*, ed. de Alfonso Alegre Heitzmann, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (2004), «Juan Gris, *La guitare, 1918*», en *El cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, Madrid, Fundación Telefónica, pp. 153-156.
JOSA, Lola (2003), «*De farsa humana eterna*. Federico García Lorca y Cervantes», *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, núm. 5, pp. 217-226.
KAYYAM, Omar (1916), *Rubáiyát*, ed. lit. de Carlos Muzzio, pról. de Rubén Darío, Madrid, Francisco Beltrán.
LAFFRANQUE, Marie (1967), *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París, Centre de Recherches Hispaniques.
LAHUERTA, Juan José (1996), «Una guitarra cubista», en *La guitarra. Visiones de la vanguardia*, Granada, Huerta de San Vicente.
LEDESMA, Dámaso (1907), *Folk-lore o Cancionero salmantino*, Madrid, Imprenta Alemana.
LORCA, Vicenta (2008), *Cartas de Vicenta Lorca a su hijo*, ed. de Víctor Fernández, Barcelona, RBA.
LOZANO MIRALLES, Rafael (1994), «Introducción», en Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*, Madrid, Cátedra, pp. 11-52.
MACHADO, Antonio (1919), *Soledades, galerías y otros poemas*, Madrid, Calpe.
MACHADO, Manuel (1920), «Los teatros. *El maleficio de la mariposa,* por don Federico García Lorca», *La Libertad*, Madrid, 23 de marzo.
MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, *Demófilo* (1881), *Cantes flamencos,* Sevilla, Imprenta de El Porvenir.
MADARIAGA, Salvador de (1926), *Guía del lector del* «*Quijote*». *Ensayo psicológico sobre el* «*Quijote*», Madrid, Aguilar.
MARTÍN, Eutimio (1986), *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI.
— (1988), «Federico García Lorca: el impacto de Shakespeare en dos poemas juveniles inéditos», en Gabriele Morelli (ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte,* Fasano, Schena Editore, pp. 25-34.
— (2013), *El 5.º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca,* Madrid, Aguilar.
MARTÍN INFANTE, Antonio (2007), «Génesis de un tópico del modernismo español: la tristeza andaluza», *Nueva Revista de Filología*, LV, 2, pp. 459-470.
MARTÍNEZ NADAL, Rafael (1980), *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra.
— (1992), *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*, Madrid, Editorial Casariego.
MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1920), *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Nieto y Compañía.
MAURER, Christopher (1994), «Introducción», en Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, Madrid, Cátedra, pp. 11-56.
— (1997), «Una entrevista olvidada (1926). García Lorca ante el *Quijote* y ante el *Retablo* de Falla», en Andrés Soria Olmedo (ed.), *La mirada joven. Estudios sobre literatura juvenil de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, pp. 63-69.
— (2000), *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*, Granada, Comares/Huerta de San Vicente.
MANARINI, Piero (1999), «Introducción», en Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, Madrid, Cátedra, pp. 7-84.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1900), *Antología de poetas líricos castellanos*, t. X: *Romances populares recogidos por tradición oral*, Madrid, Librería de Hernando y Cía.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1919), *La primitiva poesía lírica española*, Madrid, Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.
MOLINA FAJARDO, Eduardo (1990), *Manuel de Falla y el cante jondo*, pref. de Andrés Soria Ortega, Granada, Universidad de Granada.
MORA GUARNIDO, José (1958), *Federico García Lorca y su mundo*, Buenos Aires, Losada.
MORA GUARNIDO, José, y Constantino RUIZ CARNERO (1915), *El libro de Granada. Los hombres*, Granada, Talleres de don Paulino V. Traveset.
MORENO VILLA, José (1914), *El pasajero*, Madrid, Renacimiento.
— (1944), *Vida en claro. Autobiografía*, México D. F., El Colegio de España.
MORLA LYNCH, Carlos (1958), *En España con Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar.
NAVA, Gaspar María de la (1833), *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, París, Imprenta de Julio Didot Mayor.
NOMMICK, Yvan, (2002), «Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el grupo de los ocho de Madrid», en Javier Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras. 1914-1945*, Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, pp. 39-70.
NÚÑEZ DE PRADO, Guillermo (1904), *Cantaores andaluces. Historias y tragedias*, Barcelona, Casa Editorial Maucci.
ROMÁN ROMÁN, Isabel (2003), «Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVI, pp. 387-407.
OLMEDA, Federico (1903), *Folk-lore de Castilla. Cancionero musical de Burgos*, Sevilla, Librería Editorial María Auxiliadora.
ORY, Carlos Edmundo de (1971), «Salvador Rueda y García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 255, pp. 417-444.
ORS, Eugenio d' (1947), *Nuevo glosario*, t. I, Madrid, Aguilar.
ORTEGA Y GASSET, José (1914), «Ensayo de estética a manera de prólogo», en José Moreno Villa, *El pasajero*, Madrid, Renacimiento, pp. IX-XLVI.
— (1925), *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente.
OSORIO, Marta (2001), *Miedo, olvido y fantasía. Crónica de la investigación de Agustín Penón sobre Federico García Lorca (1955-1956)*, Granada, Comares.
PEDRELL, Felipe (1922), *Cancionero musical popular español*, Valls, Eduard Castells Editor.
PERSIA, Jorge (1992), *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992. Edición conmemorativa*, Granada, Archivo Manuel de Falla.
REYES, Alfonso (1931), *La saeta*, con trazos de José Moreno Villa, Río de Janeiro, Villas Boas.
RÍOS, Fernando de los (1916), *La filosofía del derecho en don Francisco Giner y su relación con el pensamiento contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Corona.
— (1921), *Mi viaje a la Rusia soviética*, Madrid, Imprenta de R. Caro Raggio.
RÍOS, Laura de los (1982), «Clara presencia en el recuerdo. Conversación con Antonina Rodrigo», en VV. AA., *En recuerdo de Laura de los Ríos*, Madrid, Fundación Francisco Giner de los Ríos, pp. 51-61.
ROD, Eduardo (1910), *El silencio*, Barcelona, E. Domenech Editor.
RODAO, José (1920), *Cantares españoles. (Cantares del pueblo y cantares de los poetas),* Barcelona, Casa Editorial Maucci.
RODRIGO, Antonina (1984), *García Lorca, el amigo de Cataluña*, Barcelona, Edhasa.

— (1993), *Memoria de Granada. Manuel Ángeles Ortiz-Federico García Lorca*, Granada, Diputación de Granada.
RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1993), *Lorca y el sentido*, Madrid, Akal.
— (2000), «Lorca: temas y variaciones en torno a la conciencia trágica», en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (eds.), *Federico García Lorca. Clásico y moderno. 1898-1998*, Granada, Diputación de Granada, pp. 159-176.
RODRÍGUEZ ALFAGEME, Ignacio (1988), «Baco, Ciso y la hiedra. Apuntes para la historia de un tópico literario», en I. Rodríguez Alfageme y A. Bravo García (eds.), *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, Coloquio, pp. 6-36.
RODRÍGUEZ PINILLA, Cándido (1914), *Poema de la tierra*, Madrid, Renacimiento.
RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1882), *Cantos populares españoles,* Sevilla, Francisco Álvarez y Cía. Editores.
ROLLAND, Romain (1915), *I. Vida de Beethoven*, trad. de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Residencia de Estudiantes.
RUIZ-MANJÓN, Octavio (2007), *Fernando de los Ríos. Un intelectual del PSOE*, Madrid, Síntesis.
SAHUQUILLO, Ángel (1986), *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad*, Estocolmo, Akademitryck.
SALAZAR, Adolfo (1920), «Proposiciones sobre el Hai-Kai», *La Pluma*, núm. 6, noviembre, pp. 269-271.
SALINAS, Pedro (1940), «El cisne y el búho. (Apuntes para la historia de la poesía modernista)», en *Ensayos completos*, t. 3, Madrid, Taurus, 1983, pp. 190-207.
— (1948), «Defensa de la lectura», en *El defensor,* Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 91-158.
SHAKESPEARE, William (1916), *Obras completas*, 12 tomos, pról. de Victor Hugo, Valencia, Prometeo.
SORIA OLMEDO, Andrés (1994), «Introducción», en Federico García Lorca, *Teatro inédito de juventud*, Madrid, Cátedra, pp. 9-73.
— (1995), «José Fernández-Montesinos y la poesía moderna», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, 6, 2, 1995, pp. 79-89.
— (1996), «Polifemo de oro», en VV. AA., *La guitarra. Visiones de la vanguardia*, Granada, Huerta de San Vicente.
— (2004), *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
— (2013), «De Ganivet a Lorca. Caminos posibles», en *Fe de vida. (Estudios sobre Ángel Ganivet)*, Granada, Diputación de Granada, pp. 121-144.
SORIA ORTEGA, Andrés (1986), «Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte», en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, pp. 147-178.
— (1990), «Prefacio», en Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, Granada, Universidad de Granada, 1990, pp. XI-CVIII.
UNAMUNO, Miguel de (1914), *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Renacimiento.
— (1918), *Ensayos,* t. VI, Madrid, Residencia de Estudiantes.
VIGUERAS, Francisco (1998), *Granada, 1936. Muerte de un periodista*, Granada, Comares.
ZAPATERO, Virgilio (1999), *Fernando de los Ríos. Biografía intelectual*, Valencia, Pre-Textos.
ZARDOYA, Concha (1962), «Los espejos de Federico García Lorca», *Asonante*, XVIII, San Juan de Puerto Rico, pp. 14-45.

Índice onomástico

Aguilar, Rosa María
Agustín de Hipona, san
Aladrén, Emilio
Albéniz, Isaac
Alberti, Rafael
Alonso, Dámaso
Altolaguirre, Manuel
Álvarez de Miranda, Ángel
Álvarez de Miranda, Pedro
Anderson, Andrew A.
Andreiev, Leonid
Ángeles Ortiz, Manuel
Apollinaire, Guillaume
Apuleyo, Lucio
Aragon, Louis
Arciniegas, Germán
Auclair, Marcelle
Azorín (seudónimo de José Martínez Ruiz)

Bagaría, Luis
Balzac, Honoré de
Barbarroja, (Baba Aruj, conocido como)
Bárcena, Catalina
Barradas, Rafael Pérez
Bécquer, Gustavo Adolfo
Beethoven, Ludwig van
Belamich, André
Bello, José (llamado Pepín)
Benavente, Jacinto
Benumeya, Gil
Berceo, Gonzalo de
Bergamín, José
Borodin, Aleksandr
Borrás, Tomás
Bóveda, Xavier
Bretón, Tomás
Breva, Juan

Buñuel, Luis

Calderón de la Barca, Pedro
Camprubí, Zenobia
Canavaggio, Jean
Cansinos Assens, Rafael
Castilla, Antonio
Castro, Rosalía de
Cendrars, Blaise
Cernuda, Luis
Cerón Rubio, Miguel
Cervantes, Miguel de
Chabás, Juan
Chacón y Calvo, José María
Chateaubriand, François-René, vizconde de
Checa Puerta, Julio Enrique
Chejov, Antón
Chopin, Frédéric
Ciria y Escalante, José de
Clarín (seudónimo de Leopoldo Alas)
Cocteau, Jean
Conde, Manuel
Cristóbal, Juan

Dalí, Ana María
Dalí, Salvador
D'Annunzio, Gabriele
Darío, Rubén
Debussy, Claude
Descartes, René
Devoto, Daniel
Diego, Gerardo
Díez-Canedo, Enrique
Domínguez Berrueta, Martín
Doré, Gustavo
Dostoyevski, Fiódor
Douglas, lord Alfred
Dumas, Alejandro

Ercilla, Alonso de
Esplá, Óscar
Espronceda, José de
Estébanez Calderón, Serafín

Falla, Manuel de
Fernández Almagro, Melchor

Fernández Cifuentes, Luis
Fernández-Montesinos, José
Flaxman, Juan
Fortún, Fernando
Francisco de Asís, san

Gabriel y Galán, José María
Gallego Burín, Antonio
Ganivet, Ángel
García, Clotilde
García Gómez, Emilio
García Lorca, Concha (hermana de F. G. L.)
García Lorca, Francisco (hermano de F. G. L.)
García Lorca, Isabel (hermana de F. G. L.)
García Maroto, Gabriel
García Palacios, Enrique
García Picossi, Salvador
García Rodríguez, Federico (padre de F. G. L.)
Garfias, Pedro
Gautier, Théophile
Gerhard, Robert
Gibson, Ian
Gide, André
Giner de los Ríos, Francisco
Glinka, Mijaíl
Goethe, Johann Wolfgang von
Gómez Carrillo, Enrique
Gómez de la Serna, Ramón
Góngora, Luis
Góngora y Argote, Luis de
González Martínez, Enrique
Goyri, María
Grilo, Antonio F.
Gris, Juan
Guerrero, María
Guerrero Ruiz, Juan
Guillén, Jorge

Hafiz Shirazi
Hernández, Mario
Hernández, Miguel
Hesíodo
Hugo, Victor
Huidobro, Vicente

Ibn Ziati
Ibsen, Henrik

Icaza, Francisco A. de
Ignacio de Loyola, san
Irving, Washington

Jacob, Max
Jammes, Francis
Jeanroy, Alfred
Jiménez, Juan Ramón
Jiménez, Luis
Jiménez Blanco, María Dolores
Jiménez Fraud, Alberto
Jofré, Manuel
Jones, W.
Jovellanos, Gaspar Melchor de
Juan de la Cruz, san

Kant, Immanuel
Kayyam, Omar
Koichi, Nakayama (*Nakita*)
Krause, Karl Christian Friedrich
Kuhlau, Friedrich

La Chica y Mingo, Felipe
La Cierva, Juan de
Labaila, Jacinto
Lamartine, Alphonse de
Larra, Mariano José de
Larrea, Juan
Lautréamont, conde de
Ledesma, Dámaso
Llanos, Emilia
Lope de Vega Carpio, Félix (*véase* Vega Carpio, Félix Lope de)
López, Nicolás María
López de Cortegana, Diego
Lorca Romero, Vicenta (madre de F. G. L.)
Lucas, Louis
Luna, José R.

Machado, Antonio
Machado, Manuel
Machado y Álvarez, Antonio *(Demófilo*)
Madariaga, Salvador de
Maeterlinck, Maurice
Mallarmé, Stéphane
Maquiavelo, Nicolás
Marquina, Eduardo

Martín, Eutimio
Martínez Barbeito, Carlos
Martínez Lafuente, Rafael
Martínez Nadal, Rafael
Martínez Sierra, Gregorio
Martínez Torner, Eduardo
Marx, Karl
Maurer, Christopher
Menarini, Piero
Menéndez Pelayo, Ramón
Menéndez Pidal, Ramón
Mesa, Enrique de
Mira, Alberto
Molina, Tirso de
Mompou, Federico
Mora Guarnido, José
Moreno Villa, José
Morla Linch, Carlos

Napoleón I Bonaparte, emperador de Francia
Nava, Gaspar María de la (conde de Noroña)
Nervo, Amado
Nietzsche, Friedrich
Núñez de Prado, Guillermo

Olmeda, Federico
Ortega y Gasset, José
Ory, Carlos Edmundo de
Ovidio (Publio Ovidio Nasón, conocido como)

Palacio, Manuel de
Palacios Ríos, Matilde
Palau, Melchor de
Pedrell, Felipe
Pellicena, Pedro
Pereira, Manuel
Pérez Barradas, Rafael (*véase* Barradas, Rafael Pérez)
Pérez de Ayala, Ramón
Picasso, Pablo Ruiz
Platón
Pomès, Mathilde
Prados, Emilio
Prats, Alardo
Prieto, Enrique
Proust, Marcel

Queensberry, marqués de
Quintana, Manuel José

Reina, Manuel
Renan, Ernest
Reverdy, Pierre
Reyes, Alfonso
Rimsky Korsakof, Nicolai
Ríos, Fernando de los
Ríos, Laura de los
Roberts, David
Rod, Édouard
Rodao, José
Rodenbach, Georges
Rodríguez, Isabel
Rodríguez, Juan Carlos
Rodríguez Acosta, José María
Rodríguez Contreras, José
Rodríguez Espinosa, Antonio
Rodríguez Marín, Francisco
Rodríguez Pinilla, Cándido
Rodríguez Valdivieso, Eduardo
Rojas, Fernando de
Rolland, Romain
Rousseau, Jean-Jacques
Rueda, Lope de
Rueda, Salvador
Ruiz Aguilera, Ventura
Ruíz Carnero, Constantino
Ruskin, John
Ruysbroeck, Jan van

Safo de Lesbos
Sahuquillo, Ángel
Sainz de la Maza, Regino
Salazar, Adolfo
Salinas, Pedro
Salmon, André
Sánchez de Viana, Pedro
Sánchez Rodríguez, José
Satorres, Rafaela
Segalá y Estalella, Luis
Segovia, Andrés
Segura Mesa, Antonio
Seraje-al-Warak
Shakespeare, William
Shaw, Bernard

Shelley, Percy Bysshe
Soria Olmedo, Andrés
Soriano Lapresa, Francisco
Soto de Rojas, Pedro
Stravinski, Ígor
Strindberg, August
Suero, Pablo

Tagore, Rabindranath
Teixeira, Antonio
Teresa de Jesús, santa
Tolstoi, León
Torre, Guillermo de
Turguenev, Iván
Turina, Joaquín
Tzara, Tristan

Unamuno, Miguel de

Valle, Adriano del
Vando Villar, Isaac del
Vázquez Díaz, Daniel
Vega, Garcilaso de la
Vega Carpio, Félix Lope de
Verlaine, Paul
Villaespesa, Francisco
Viñuales, Agustín
Voltaire (seudónimo de François-Marie Arouet)

Waley, Arthur
Wellesley, Arthur (duque de Wellington)
Wilde, Oscar
Wolf, Fernando José

Xirgu, Margarita

Zorrilla, José
Zuloaga, Ignacio

Todos nosotros somos, en esencia, aquello que leemos.

Este principio, difícilmente rebatible desde cualquier rincón de la cultura, es el presupuesto desde el que parte Luis García Montero en este libro que rastrea las huellas que dejaron en Federico García Lorca sus lecturas.

Las lecturas a las que Federico García Lorca se acercó en su juventud le convirtieron en la persona que fue -hasta sus últimas consecuencias- y en símbolo de toda una época. Como uno de los escritores españoles más populares del siglo XX, sus obras son objeto continuo de estudio, su poesía resuena más allá de los libros y sus piezas teatrales han conocido multitud de puestas en escena a lo largo de los años. Lejos del mito del autor de genio innato y profundas raíces populares, sus escritos, desde los más tempranos, reflejan un profundo conocimiento de la literatura clásica, de las obras de sus contemporáneos, además de un crecimiento intelectual a la cultura popular, tanto literaria, como musical o teatral.

Como todo lector, el joven Lorca buscó en sus lecturas la manera de forjarse una identidad, no solo como escritor, sino también como individuo y como ser social. Este es, sin duda, uno de los más hermosos y fecundos ejercicios de libertad que puede acometer el ser humano.

Reseñas:

«Es desarmante, como tantas veces en García Montero, la ausencia de petulancia y la simultánea ansiedad por ir desgranando en murmullos, sin levantar la voz, las esquinas de una vida particular a través de objetos y espacios recortables, que sin embargo contienen una mirada irónica y combativa, es decir, inteligente.»

Jordi Gracia, Babelia, sobre Una forma de resistencia

«[Luis García Montero] es uno de los pocos destinados a la letra grande de la historia de la literatura.»

José-Carlos Mainer

«Desde que publicó su primer libro, García Montero ha defendido unos objetivos de invariable lucidez y ha logrado que su poesía remita con rigor minucioso a sus ideas estéticas... Y eso lo ha aproximado a lo que suele identificarse con un joven maestro.»

José Manuel Caballero Bonald

«Excelente lector, buen poeta, interesante novelista, reconocido profesor universitario.»

Javier Goñi, *Babelia*

«Luis, como Manrique, como Bécquer, como Rubén, como Machado, como Jaime Gil, como Ángel González, como todos los grandísimos poetas, no solo es un maestro de poetas, que también, sino que, además y sobre todo, parece capaz de contarnos, y de qué manera, lo que habíamos olvidado que sabíamos de nosotros mismos. Luis sirve para hacer afición, para volver a la plaza porque torea José Tomás, para acercarse a las librerías porque ha salido un nuevo libro suyo.»

Joaquín Sabina

SOBRE EL AUTOR

Luis García Montero (Granada, 1958). Catedrático de Literatura Española, es uno de los poetas más destacados del panorama literario actual, con títulos entre los que se encuentran *Habitaciones separadas* (Premio Loewe, 1993, y Premio Nacional de Poesía, 1994), *La intimidad de la serpiente* (2001, Premio Nacional de la Crítica 2003), *Vista cansada* (2008), *Un invierno propio* (2011), *Ropa de calle* (2011) y *Poesía* completa (1980-2015) (2015). Como ensayista ha publicado libros y artículos sobre la poesía europea contemporánea, as. como ediciones críticas de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Rosales y Carlos Barral. Asimismo es autor de *Mañana no será lo que Dios quiera* (Alfaguara, 2009), biografía novelada del poeta Ángel González, que fue Libro del Año según el Gremio de Libreros de Madrid; de *Una forma de resistencia* (Alfaguara, 2012), y de las novelas *No me cuentes tu vida* (2012) y *Alguien dice tu nombre* (Alfaguara, 2014). Colabora como columnista en infoLibre y en el programa de radio de la Cadena Ser *Hora 25*. Ha recogido selecciones de sus artículos en libros como *La puerta de la calle* (1997), *La casa del jacobino* (2003) y *Almanaque del fabulador* (2003).

© 2016, Luis García Montero
© 2016, de la presente edición en castellano para todo el mundo:
Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

ISBN ebook: 978-84-306-1825-5
Diseño de cubierta: Jesús Acevedo
Fotografía de cubierta: Fundación Federico García Lorca, Madrid
Conversión ebook: Arca Edinet S. L.

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright.*
El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

www.megustaleer.com

Penguin
Random House
Grupo Editorial

Índice

Un lector llamado Federico García Lorca
El mundo de ayer
Federico García Lorca, lector
Poeta campesino
Poeta de Granada
La formación literaria
Ando conmigo mismo
¡Oh mis torpes andares!
Disolviendo nieblas
Las leyendas del Sur
Un poema: Huerta de San Vicente
Notas
Bibliografía citada
Índice onomástico
Sobre este libro
Sobre el autor
Créditos